بسم الله الرحمن الرحيم



وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية اللغة العربية

نموذج رقم (٨)

« إجازة أطروحة علمية في صيغتها النهائية بعد إجراء التعديلات »

الاسم «رباعي» : علي بن محمد بن عبدالمحسن الحارثي كلية اللغة العربية قسم: الدراسات العليا - فرع: الأدب

الاطروحة مقدمة لنيل درجة: « الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها » في تخصص: البلاغة والنقد

عنوان الاطروحة: « البيت المتفرد في النقد العربي القديم »

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين ، وبعد:

فبناء على توصية اللجنة المكونة لمناقشة الاطروحة المذكورة أعلاه والتي تمت مناقشتها بتاريخ ٦/ ١١ /١٤٢٩هـ ، بقبولها بعد إجراء التعديلات المطلوبة ، وحيث قد تم عمل اللازم ، فإن اللجنة توصي بإجازتها في صيغتها النهائية المرفقة للدرجة العلمية المذكورة أعلاه...

والله الموفق...

أعضاء اللجنة

المشرف	المناقش الداخلي	المناقش الخارجي
الاسم: أ. د. محمد بن مريسي الحارثي	الاسم: أ. د. محمد محمد أبو موسى	الاسم: أ. د. عبدالمحسن بن فراج القحطاني
التوقيع:	التوقيع:	التوقيع:

يعتمد: رئيس قسم الدراسات العليا العربية

أ.د. سليمان بن إبراهيم العايد

* يوضع هذا النموذج أمام الصفحة المقابلة لصفحة عنوان الاطروحة في كل نسخة من الرسالة.

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية اللغة العربية
قسم الدراسات العليا



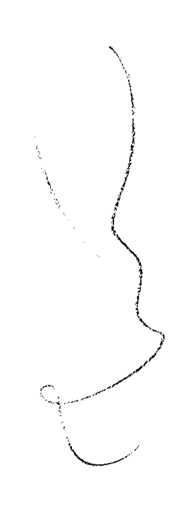


البيت المتفرّد
في النقد العربي القديم

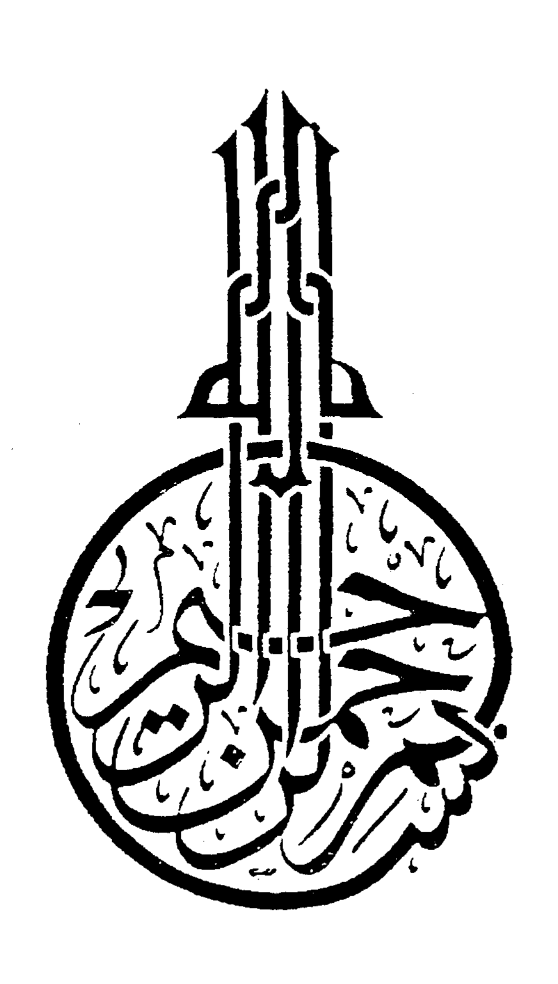
رسالة مقدّمة لنيل درجة الدكتوراه في البلاغة والنقد

إعداد الطالب
علي بن محمد بن عبد المحسن الحارثي

إشراف
الأستاذ الدكتور محمد بن مريسي الحارثي



١٤٢١هـ / ٢٠٠١م


بسم الله الرحمن الرحیم

إهـــــــــداء

إلى والديّ الجليليـن
اللذين حال بينهما وبين جني الثمار
انقضاء الآجال وتمام الأعمار

﴿ وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا ﴾

من الآية ٢٤ - الإسراء .

شكـــر وتـقـديـــر

﴿ ربّ أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت عليّ وعلى والديّ وأن أعمل صالحًا ترضاه وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين﴾ . « النمل : ١٩ » .

وبعد ؛ فيسرّني أن أقدم شكري الجزيل إلى جامعة أمّ القرى التي أشرف بالانتماء إليها متعلّمًا ومعلّمًا ، وأخصّ بالشكر كلية اللغة العربية ممثلة في عميدها الدكتور / صالح بدوي ، ورئيس قسم الدراسات العليا بها الأستاذ الدكتور/ سليمان العايد. كما أقدّم شكري إلى معهد اللغة العربية وأخصّ منه عميده الدكتور / عبدالله العطّاس ، ورئيس قسم تعليم اللغة الدكتور / ردة الله الطلحي .

ويطيب لي أن أزجي خالص الشكر وعظيم الامتنان إلى أستاذي الجليل الأستاذ الدكتور / محمد بن مريسي الحارثي ، الذي شرّفني بقبوله الإشراف على هذا البحث ، فكان له الفضل - بعد الله - في إخراجه على ما هو عليه ، بما أمدّني من علمه وخبرته وأناته وحكمته ، وبما أفضل به عليّ من توجيهات مفيدة وآراء سديدة ، فجزاه الله عني خير الجزاء وأبقاه ذخرًا للعلم وطلاّبه .

كما أذكر بالشكر والعرفان ما قام به أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور / عبداللطيف خليف ، الذي أشرف على هذا العمل في مراحله الأولى ، فأفدت من علمه وحسن توجيهه وثاقب رأيه ، فجزاه الله عني خير الجزاء .

ويطيب لي أن أذكر بالفضل وجميل الثناء من كان لي شرف التتلمذ على أيديهم من أساتذتي الكرام في كلية اللغة العربية ، وأخصّ منهم أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور / محمد أبو موسى ، الذي هيأ نفسي لتقبّل هذا العلم ودفعها إلى الإسهام فيه ، فجزاه الله عني وعن طلاب العلم خير الجزاء .

كما يسرّني أن أزجي خالص الشكر وأوفر الثناء إلى بيتي المتفرّد بالتضحية والصبر والعطاء : إلى أمّ رعد ، ورعد وأخواته ، سائلاً الله أن يعينني على قضاء ما تأجّل من أمورهم وردّ ما شرد من سرورهم .

كما أذكر بالشكر والعرفان كل من طوّقني بمعروف أو نصح ، وأخصّ بالذكر شقيقي الكريمين : خالدًا وفهدًا ، وأخي الدكتور / محمد البارودي ، وأخي الدكتور / حامد الربيعي ، وأخي الأستاذ / محمد العوفي .

وفي الختام أتوجّه بعظيم الشكر وأوفره إلى الأستاذين الفاضلين عضوي لجنة المناقشة على قبولهما مناقشة هذا البحث ، وما سيبذلانه في سبيل تقويمه ، راجيًا أن أكون أهلاً للإفادة من توجيهاتهما .

جزى الله أولئك أجمعين خير ما يجزي عباده المحسنين، والحمد لله أولاً وآخرا .

بسم الله الرحمن الرحيم

« ملخص البحث »

يتناول البحث البيت المتفرّد في النقد العربي القديم بوصفه الفكرة الغائبة التي نشأ عن إقصائها في الدراسات المعاصرة – التي تناولت النقد العربي القديم – سيادة فكرة وحدة البيت وما تبعها من تقطيع أوصال القصيدة وتشتيت بنائها ؛ فيدرس احتفاء النقد العربي القديم بالبيت الواحد بوصفه احتفالاً بمواطن التفرّد في القصيدة ، لا ينافي الوعي بوحدتها وتماسكها ، ويتتبع البحث التراث النقدي من هذا الجانب مبيّنًا أثر فكرة البيت المتفرد في بناء الفكر البلاغي والنقدي عند العرب ، ومدى علاقتها بكثير من قضاياه ، في منهج محايد ينأى عن التكلّف في الفهم أو الإغراق في الوهم .

وقد تأتّى ذلك في تمهيد وثلاثة أبواب وخاتمة ؛ إذ ربط التمهيد بين المفهوم اللغوي لكل من بيت الشِّعر وبيت الشَّعر (بيت السكنى) وما بينهما من وشائج تشير إلى أصالة العلاقة بين البيت والتفرّد الفني .

وفي الباب الأول « استقلال البيت ومفهوم البيت المتفرّد » عالج البحث مشكلة وحدة البيت وصلتها بفكرة البيت المتفرّد ، كما توسّع في بيان مفهوم البيت المتفرّد وألقابه ومصطلحاته والأسس الجمالية التي يقوم عليها ترشيح البيت المتفرّد ، وكان ذلك في فصلين هما : الفصل الأول : استقلال البيت . الفصل الثاني : مفهوم البيت المتفرد وألقابه وأسسه الجمالية .

أما البابان الثاني والثالث؛ فقد تناولا أنواع البيت المتفرّد كما هي في التراث النقدي ، الذي فرّق بين نمطين كبيرين من الأبيات المتفرّدة : أحدهما : نمط ترى فيه السيرورة والشرود أظهر سماته وأبرز خصائصه . والآخر : ما ترى ندرة المعنى فيه وفرادته وسبق الشاعر إليه هي مناط تفرّده وتميّزه . وإن كان كل منهما يأخذ بنصيب وافر من سمات الآخر إلا أنّك تجده أقرب إلى أحد هذين النمطين منه إلى الآخر .

ويدخل تحت النمط الأول أنواع عالجها الباب الثاني «البيت المتفرّد والسيرورة» في أربعة فصول هي : الفصل الأول : الأبيات المقلّدة . الفصل الثاني : الأبيات المعدّلة والغرّ والمحجّلة . الفصل الثالث : الأبيات الموضّحة . الفصل الرابع : الأوابد والشوارد .

ويدخل تحت النمط الآخر أنواع عالجها الباب الثالث « البيت المتفرّد والمعنى » في أربعة فصول هي : الفصل الأول : الأفراد . الفصل الثاني : المطربات والمرقصات . الفصل الثالث : العيون . الفصل الرابع : النّوادر .

وقد تناولت فصول البابين دلالة مصطلحات هذه الأنواع ، وعلاقاتها بغيرها من الأنواع والمصطلحات الأخرى ، وارتباطها بناقد ما ، وما فيها من إشارات إلى الملامح الجمالية في أبيات تلك الأنواع . كما تتناول الفصول الخصائص الفنية لكل نوع ، وتقف على بعض ما فيها من دقائق صنعة الشعر ، مبيّنة علاقتها بالفنون البلاغية المختلفة ، وعلاقتها بأغراض الشعر وسياقاته المتنوّعة ، كسياق القصيدة ، والشاعر ، والمعنى ، والغرض ، والسياق العام للشعر السائر المشهور .

وقد وصل البحث من خلال ذلك إلى نتائج وتوصيات تضمنتها خاتمته ؛ من أهمّها:

- أنّ الاحتفاء بالبيت الواحد في النقد العربي القديم ليس إلا احتفاء بمواطن التفرّد في القصيدة ، ولا يعني إهمال النقاد العرب القدامى لوحدة القصيدة .
- أن فكرة البيت المتفرّد هي المحرّك الرئيس لكثير من مظاهر الاحتفاء بالبيت الواحد في النقد العربي القديم ، ولكثير من قضايا هذا النقد، إذ كانت قطب الرحى الذي دارت عليه معظم تلك القضايا .
- أنّ للنقد حول البيت المتفرد أثرًا بالغًا في بناء الفكر البلاغي والنقدي عند العرب ، وقد كانت أكثر فنون البلاغة والبديع توصيفًا دقيقًا لمواطن التفرّد في الأبيات المفردة .
- يدعو البحث إلى مواصلة قراءة التراث النقدي والبلاغي قراءة متجرّدة تبرز ذخائره وتنصف تاريخه .

الباحث	المشرف	عميد كلية اللغة العربية
علي بن محمد الحارثي .	أ.د. محمد بن مريسي الحارثي	د. صالح جمال بدوي

المقدمة

أ

المقدمة

الحمد للّه المتفرّد بالجمال ، المستغني عن النظير والمثال ، المقصود في كل الأحوال ، الواحد الأحد الفرد الصمد ، الممجّد على الدوام والأبد ، والصلاة والسلام على من أوتي جوامع الكلم النافعة ، ودرر الحكم البارعة ، القائل : « إن من البيان لسحرًا وإن من الشعر لحكمة » .

وبعد ؛ فمثلما تفرّدت في الشعر العربي بعض القصائد ، كالمعلقات والمذهبات والمقلّدات والمحكمات والمنقّحات وغيرها ، ممّا سار ودار على ألسنة متذوقي الشعر ورواة الأشعار ؛ تفرّدت أبيات ودارت وسارت واستقلّت عن سياقها لتمثّل وحدة فنيّة شكّلت نمطًا خاصًا من الأبيات ذا سمة متفرّدة ، هيأتها لأخذ مكانة ومنزلة عالية لدى الشعراء والنقاد على السواء ؛ فكان هذا النمط الفريد من أبيات الشعر هو ضالة الشاعر التي ينشدها وغاية الناقد التي يقصدها .

ولقد كان من شأن هذه الأبيات المتفرّدة أن جعلها بعض الشعراء قائمة مقامه بعد هلاكه فقال :

فإن أهلك فقد أبقيت بعدي	قوافي تعجب المتمثّلينا
لذيذات المقاطع محكمات	لو أن الشعر يلبس لارتدينا

ورآها أحد الشعراء أشدّ فتنةً من ذات دلٍّ كاعبٍ حسناء ، وأنّها مع ذلك تستعصي على البلغاء فقال :

من كل مبدعة الجمال غريرةٍ	تنسيك دلّ الكاعبِ الحسناء
كُحِلَتْ لواحظها بسحر بلاغةٍ	أعيت فصاحتها على البلغاء

وقال غيره واصفًا هذه الأبيات بأنها أغلى الأماني في عيون الغواني مع كونها سببًا في تحقيق المنى البعيدة :

تودّ الغـــواني حين توصف أنّها ... قلائـــد في أعناقهـــا وعقـــود

بها يجتني المعروف من غرس المنى ... ويدنو لـه المطلوب وهو بعيـــد

وهذا النمط الفريد من الأبيات هو ما وصفه محمد بن أيدمر(*) صاحب كتاب « الدرّ الفريد وبيت القصيد » الذي جمع فيه عشرين ألف بيت من الأبيات الفريدة ؛ بأنّه « بيت القصيد وواسطة العقد النضيد ، علمٌ من الأعلام ، وشهابٌ ساطعٌ في حندس الظلام ، يُطرب سامعه ، ويغري بالإكثار منه جامعه ، تراه يفصح بالمأمول والمحبوب ، وينطق عن لسان مكنون الغيوب ، حتى كأنّه صيغ للغرض المطلوب ، أو اطّلع ناظمه على أسرار القلوب ... » [1].

هذا النمط المتميّز من أبيات الشعر هو موضوع هذا البحث : « البيت المتفرّد في النقد العربي القديم » .

ويقصد البحث إلى دراسة هذا النمط المتفرّد من الأبيات من منظور النقد العربي القديم ، وتجلية قيمة تناول النقاد للبيت المتفرّد ، وأثر ذلك في بناء الفكر البلاغي والنقدي عند العرب ، والكشف عن الأسس الجمالية التي تحكم رؤية

(*) هو « فلك الدين أبو نصر محمد بن سيف الدين أيدمر بن عبدالله المستعصمي ، الأمير الكاتب ، ... الأديب ، من أبناء الأمراء ... ولد ببغداد في رابع رجب سنة تسع وثلاثين وستمائة ، ... اشتغل بالخطّ والأدب ... وتوفي في رجب سنة عشر وسبعمائة . وله شعر حسن ورسائل وأخبار ... » . (تلخيص مجمع الآداب في معجم الألقاب ، كمال الدين بن الفوطي . تحقيق : مصطفى جواد ، دمشق - ١٩٦٢ - ١٩٦٥م : جـ ٤ ، ق ٣ ، ص ١٢ه - ١٤ه) .

(١) . الدرّ الفريد وبيت القصيد ، محمد بن أيدمر . أصدره : فؤاد سزكين بالتعاون مع علاء الدين جوخوشا ، ومازن عماوي ، وإيكهارد نويبارو . معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية في إطار جامعة فرانكفورت- ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م : ١/١٧٩ . وانظر نصّه على عدد الأبيات المذكور ١/١٨١ .

النقاد لتفرّد البيت وتميّزه وسيرورته ، والبحث – من هذا الوجه – يعالج جانبًا ظلّ مغفلاً في كثير من الدراسات التي دارت حول النقد العربي القديم ، وهو دراسة صلة الأدب بمريديه ومتقبّليه ، ومحاولة الربط بين سيرورة وذيوع بعض أبيات الشعر وما فيها من القيم الفنيّة والخصائص التركيبية .

كما يتجّه البحث إلى دراسة البيت المتفرّد في النقد العربي القديم من جهة علاقته بفكرة استقلال البيت ، محاولاً تفسير بعض القضايا التي تربط بين هذين الجانبين ، مستعينًا ببعض آراء النقاد ونصوصهم الصريحة في هذه المسألة ، في ضوء علاقة استقلال البيت وانفراده بوحدة القصيدة وترابط أبياتها، وفي ضوء آراء بعض المستشرقين والباحثين العرب المحدثين حول هذه القضية .

ويحرص الباحث على أن يكون موصله إلى حلّ إشكالات البحث وتحقيق مقاصده قراءة النقد العربي القديم قراءة منصفة متجرّدة ، تحاول أن تقيّم جهد الناقد العربي القديم في موضوع الدراسة كما هو ، في منهجٍ متحررٍ من سلطان الأحكام المسبقة ، متجردٍ من التعاطف الذي يفضي إلى التكلُف في الفهم أو الإغراق في الوهم .

وعلى الرغم من أهمية هذا الموضوع ، وجدّته ، وما يتوقّع أن يحقّقه من تقدّم في الوعي بالقيم الجمالية والفنية لتفرّد البيت الشعري في تراثنا النقدي ؛ فإنني لم أر من تناوله بالدّراسة على النّحو الذي يسلكه هذا البحث ، وقد حفّزني ذلك على العزم على اتّخاذه موضوعًا لهذه الرسالة .

ولم يكن الرجوع إلى مادة هذا الموضوع في المصادر النقدية والبلاغية أمرًا ميسورًا ؛ ذلك أن أكثر جزئيات هذه المادة متناثرة في تلك المصادر ، وهي –في الغالب– ليست مما يُجتَلَبُ بتصفحّ الفهارس ومسارد موضوعات الكتب ،

وقد اقتضى ذلك مني قراءة أكثر المصادر النقدية والبلاغية قراءة شاملة أتصيّد من خلالها شواردها ، وأقيّد أوابدها ، حتى استقامت لي طريقة واستبان لي منهج في سلوك طريق لم تسلك – فيما أعلم – من قبل .

وقد اقتضت طبيعة البحث أن يكون في ثلاثة أبواب يسبقها تمهيد وتتلوها خاتمة .

أمّا التمهيد فقد تناولت فيه مفهوم البيت وعلاقته بفكرة التفرّد الفنّي ، في ضوء ما تخلّل حديث بعض الشعراء والنقّاد القدامى من الربط بين بناء البيت من الشِّعر والبيت من الشَّعر ، وما صاحب ذلك من الإشارة إلى بعض القيم الفنيّة لتفرّد البيت ، والاعتداد ببناء الأبيات الوثيقة الباقية على الدهر .

وأمّا الباب الأول ؛ فقد تناولت فيه مفهومَيْ استقلال البيت والبيت المتفرّد، والقضايا المتعلقة بهما في النقد العربي القديم ؛ وجعلت عنوانه : « استقلال البيت ومفهوم البيت المتفرّد » ؛ وفيه فصلان :

الفصل الأول : « استقلال البيت » وقد توخيت فيه بيان مفهوم استقلال البيت في النقد العربي القديم ، وعلاقته بمفهوم وحدة القصيدة ، في ضوء ما يردّده بعض الدّارسين المحدثين من العرب والمستشرقين من أنّ النقد العربي نقد جزئي قائم على العناية بالبيت على حساب القصيدة ، وأنّه لم يعرف شيئًا عن وحدة القصيدة وترابط أبياتها ، وسحبهم ذلك على الشعر أيضًا ، وربط بعضهم بين ذلك وبين طبيعة الجنس والعرق العربي أو البيئة الصحراوية ، التي لا تتيح – في نظرهم – القدرة على إدراك الكليّات . وقد عمدت – في سبيل ذلك – إلى استنطاق ما جاء في التراث النقدي عن مفهوم استقلال البيت ومظاهر العناية بوحدة القصيدة .

كما توخيت في هذا الفصل الوقوف على أحد أهمّ مظاهر الحرص على

استقلال البيت عند النقاد القدامى ، وهو عيبهم لتجاوز المعنى الشعري للبيت الواحد ، وهو ما عرف بعيب التضمين ، بوصفه من معوّقات بناء البيت المستقلّ القائم بذاته ، فتتبعت آراءهم حول هذه الظاهرة ، وآراء بعض العروضيين الذين بحثوا التضمين ضمن عيوب القافية ، لتبيُّن حقيقة مراد النقاد والعروضيين من عيبهم للتضمين ، وعلاقة ذلك ببناء أبيات القصيدة ، وعلاقة البحث في التضمين بالمفهوم الجمالي لاستقلال البيت في النقد العربي القديم وعلاقته بوحدة القصيدة .

وجاء الفصل الثاني بعنوان : « مفهوم البيت المتفرّد وألقابه وأسسه الجمالية لدى النقّاد القدامى » .

ولما كان مفهوم البيت المتفرد لدى النقاد القدامى مفهومًا جماليًا ؛ فإنّه كثيرًا ما كان يقترن في كلامهم بإطلاق الألقاب الجمالية المتعدّدة على طوائف مخصوصة من الأبيات المتفرّدة ، أو بالحديث عن القيم الفنيّة والأسس الجمالية التي يتفرّد بها البيت ، وتصنيف أبيات الشعر - بحسب تلك الأسس - إلى درجات متفاوتة في الجودة ، وكانت أكثر تلك الألقاب وما أوردوا من تعريفات لبعضها متضمنةً لمفهوم البيت المتفرّد ، ومعبّرةً عن كثيرٍ من السمات والخصائص الفنيّة المتمثّلة في الأبيات المتفرّدة بعامة ، أو في النّوع الذي أُطلقت عليه تلك الألقاب بخاصّة فكان من مقاصد هذا الفصل تتبّع مفهوم النقّاد القدامى لـ « البيت المتفرّد » من خلال تتبّع تلك الألقاب والتصنيفات الجمالية لأبيات الشعر .

ويفرّق النقاد القدامى في تناولهم لأنواع البيت المتفرّد بين نمطين كبيرين تندرج تحت كل منهما طائفة من أنواع البيت المتفرّد :

أحدهما : نمطٌ يرجع فيه تفرّد الأبيات أكثر ما يرجع إلى ما فيها من قوة أسباب السيرورة ، والبناء الشكلي الذي يجعلها قادرة على الشهرة والذيوع ؛

فتتجلى فيها هذه الخاصّة أكثر مما تتجلّى في غيرها من أبيات الشعر ، وهي أيضًا ذات معانٍ متصفة بصفات الجودة والتفرّد لكنّ ملمح السيرورة فيها أظهر واختصاصها به أشهر .

وكان هذا النّمط هو موضوع الباب الثاني : « البيت المتفرّد والسيرورة » ، واندرجت تحته أنواع من أنواع البيت المتفرّد ، تناولتها في أربعة فصول هي :

الفصل الأول : الأبيات المقلّدة .

الفصل الثاني : الأبيات المعدَّلة والغرّ والمحجّلة .

الفصل الثالث : الأبيات الموضّحة والمرجّلة .

الفصل الرابع : الأوابد والشوارد .

والآخر : نمطٌ يرجع فيه تفرّد الأبيات أكثر ما يرجع إلى معانيها المبتكرة المخترعة المفترعة ، وإن كانت أيضًا من الأبيات المشهورة السائرة ، إلا أنّ تفرّدها من جهة إبداع المعنى واختراعه أظهر في تناول النقّاد لها .

وكان هذا النمط هو موضوع الباب الثالث : « البيت المتفرّد والمعنى » ، وقد انضوت تحته أنواع من الأبيات المتفردة ، جاءت في فصول أربعة أيضًا ؛ وهي :

الفصل الأول : الأفراد .

الفصل الثاني : المطربات والمرقصات .

الفصل الثالث : العيون .

الفصل الرابع : النّوادر .

وقد توخّى البحث في كل فصل من فصول هذين البابين الوقوف على دلالة المصطلح أو اللقب الخاصّ بكل نوع من تلك الأنواع ، وعلاقته بغيره من ألقاب ومصطلحات الأنواع الأخرى ، وربطه بالناقد أو النقّاد الذين يشيع عندهم تداوله ، وبيان مدى اتّفاقهم أو اختلافهم في مفهومهم لذلك اللّقب ، وإبراز ما

تحويه الدلالة الاصطلاحية لبعض تلك الألقاب من إشاراتٍ إلى الملامح الجمالية في أبيات ذلك النّوع .

كما يتناول البحث في تلك الأنواع الإشارة إلى بعض خصائصها الفنية وعناصرها التركيبية الشكلية أو المضمونية التي تسلك كلاًّ منها في نوعٍ ما من تلك الأنواع ، وهي الخصائص التي بها تفرّدت وفُضِّلت على سائر أبيات الشعر ، ومحاولة ردّها إلى الأسس الجمالية العامة للتفرّد الفني في النظرية النقدية العربية ، والربط بين تفضيل الأبيات المنتخبة في كل نوع من تلك الأنواع وبعض خصائصها الجمالية والتركيبية .

كما قصد البحث في تلك الأنواع إلى الوقوف على بعض دقائق صنعة الشعر التي يُعْتَدُّ بها لدى بعض النقّاد في الحكم بتفرّد البيت ، وبيان علاقتها ببعض الفنون البلاغية التي يتناولها نقادٌ آخرون تحت مسميّات أخرى غير مسميّات وألقاب هذه الأنواع ، لبيان مدى ارتباط القيم الفنيّة في هذه الطوائف من أبيات الشعر بالقيم الفنيّة التي تُصَنَّفُ على أساسٍ منها تلك الفنون البلاغية المتنوّعة .

ومما عنيت به فصول هذين البابين أيضًا محاولة الربط - ما أمكن - بين شواهد وأغراض كل نوع من تلك الأنواع ، والإشارة إلى ما يُلاحَظ من انتمائها إلى أغراض مختلفة أو ارتباطها بأغراض محدّدة ، في محاولة لبيان مدى تأثير الأغراض الشعرية على رؤية النقّاد لكلٍّ من تلك الأنواع .

كما عُني البحث في تلك الفصول بذكر السياقات المختلفة التي تتفرّد فيها أبيات كل نوع من تلك الأنواع ، كسياق القصيدة ، أو سياق شعر الشاعر ، أو سياق المعنى ، أو سياق الغرض ، أو السياق العام للشعر السائر المشهور .

ولا يتطرّق البحث إلى كل ذلك في كل نوع من تلك الأنواع لكنّه يأخذ منه

بقدر ما يتيحه تناول النقّاد لكلٍ منها ، إذ المراد تتبّع حركة النقد العربي القديم الدائر حول تلك الأنواع من الأبيات المتفرّدة .

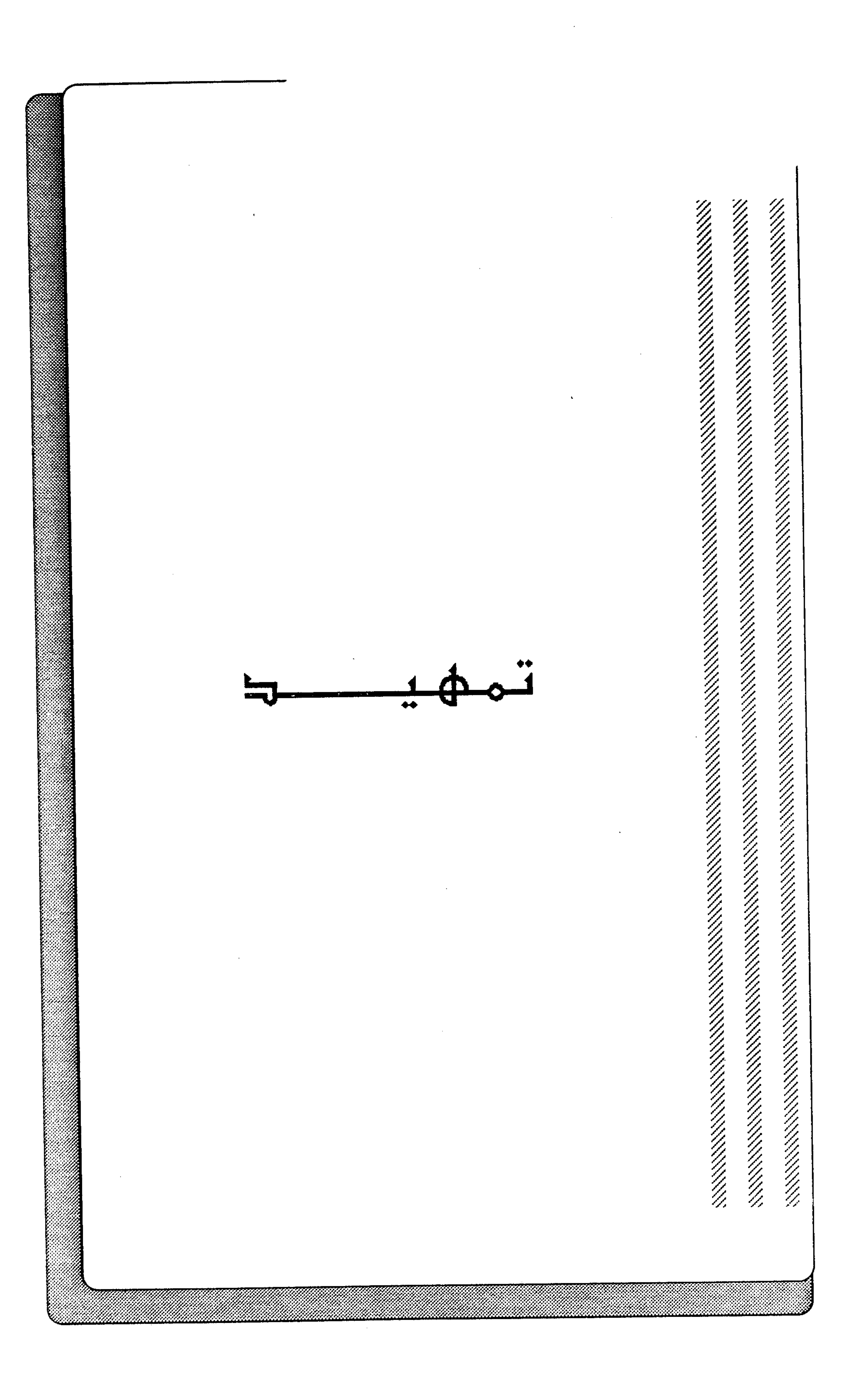
وبعد ؛ فهذا جهدٌ متواضع في موضوع كبير أحسب أنه كان قطب الرحى الذي دارت عليه كثيرٌ من قضايا النقد العربي القديم ، أرجو أن أكون قد وُفِّقت فيه إلى الكشف عن بعض الرؤى النقدية المهمة التي تدعو إلى مواصلة البحث لابراز جوانب غنية في تراثنا النقدي والبلاغي ، أو مراجعة كثيرٍ من الأوهام أو الأحكام التي استُهدِفَ بها ذلك التراث ، في ظلّ تصوّرات خاطئة أو جائرة ، وهي - قبل ذلك - تصوّرات وأحكام قامت على التقليد ، لا على البحث والتمحيص .

وإذا كانت هذه الدراسة هي أوّل دراسة - فيما أعلم - تتناول هذا الموضوع في النقد العربي القديم ؛ فإنها - والأمر كذلك - لا تسلم من هفوات وسهوات ، تصاحب - عادة - الخطوات الأولى في اتّجاهٍ ما ، ولكن حسبها أنها خَطَتْ ومهَّدَت السبيل لسالكين آخرين ، يقولون ما لم تقل ، ويقفون على ما لم تقف عليه .

ولا يسعني في هذا المقام إلا أن أتوجّه بأصدق الشكر وعظيم الامتنان إلى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور / محمد بن مريسي الحارثي ، الذي أشرف على هذه الدراسة ؛ فأضاء لي السبيل بعلمه ، وظلّلني بحلمه ، حتى أخذ بيدي - بما أوتي من بصرٍ في هذا العلم - إلى السير في مضايقه واستجلاء حقائقه ، فجزاه الله عني خير الجزاء وحفظه ذخرًا للعلم وطلاّبه .

والله الهادي إلى سواء السبيل ، هو حسبنا ونعم الوكيل ، والحمد لله رب العالمين .

الباحث



تمهيـــــد

٢

البيت في اللّغة يرجع - كما يقول ابن فارس - إلى أصل واحد « هو المأوى والمآب ومجمع الشمل . يقال : بيت وبيوت وأبيات . ومنه يقال لبيت الشِّعر بيتٌ على التشبيه ؛ لأنّه مجمع الألفاظ والحروف والمعاني ، على شرط مخصوص وهو الوزن »[١] . والأصل في البيت مأوى الإنسان بالليل ، ثم سمي المسكن بيتًا من غير اعتبار الليل فيه[٢] ، ثم شبّه بيت الشِّعر بالمسكن ، لأنّه يجمع عناصر اللغة كما يجمع البيت (المسكن) أهله ، ولكنّه لا يُسمى بيتًا حتى يكون على نحو خاص من الأوزان المعروفة عند أهل هذا الفنّ .

والجمع منه أبيات وبيوت « لكن البيوت بالمسكن أخصّ والأبيات بالشعر »[٣] . وجمع الجمع : بيوتات ، ولكنّه لم يسمع في بيوت الشِّعر ، وأكثر ما يستعمل في بيوت الشرف التي هي بيوتات العرب المعروفة[٤] . وقد يقال لأبيات الشِّعر : أُبيّات ، على التصغير ، وأبابيت ، على التمليح ، ومنه قولهم : كم من أبابيت ملاحٍ للعرب[٥] .

وليست فكرة تشبيه البيت من الشِّعر بالبيت المتّخذ للسكنى بمعزل عن النظر إلى فكرة البيت المتفرّد والأسس الفنيّة التي يتطلّبها بناء مثل

---

(١) معجم مقاييس اللغة ، تحقيق وضبط : عبد السلام هارون ، شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى الحلبي ، القاهرة - ١٣٨٩هـ / ١٩٦٩م : (بيت) .

وانظر : لسان العرب ، ابن منظور . تحقيق : عبدالله الكبير ، محمد حسب الله ، هاشم الشاذلي ، دار المعارف ، القاهرة - ١٤٠١هـ : (بيت) .

(٢) المفردات في غريب القرآن ، الراغب الأصفهاني . أعدّه للنشر : د. محمد أحمد خلف الله . القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية ، د . ت : (بيت) بتصرّف . وانظر : اللسان (بيت) .

(٣) المصدر نفسه .

(٤) اللسان (بيت) .

(٥) أساس البلاغة ، جار الله الزمخشري . تحقيق : عبد الرحيم محمود . دار المعرفة ، بيروت - ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م : (بيت) .

ذلك البيت؛ لأنّ « البيت من الشعر كالبيت من الأبنية : قراره الطبع ، وسمكه الرواية ، ودعائمه العلم ، وبابُه الدُربة ، وساكنه المعنى ، ولا خير في بيت غير مسكون »[١] .

ففي هذا النصّ تمثيل لكثيرٍ من جوانب البناء الفني للبيت ؛ فالطبع هو قراره الذي لا ثبات ولا بقاء له بدونه ؛ لأنّه إذا صدر عن غير طبع كان كالبناء المضطرب الذي لا قرار له ، فكان ذلك أدعى لسقوطه ، ومن هذا الباب سمّوا ضعف أبيات الشِّعر وزوالها سقوطًا ، وسمّوا الأبيات الضعيفة المضطربة أبياتًا ساقطة[٢] .

والرواية – التي يستمدّ منها الشاعر مادته ولا يستغنى عنها في بناء البيت المتفرّد بعلوّ قيمته الفنيّة – بمنزلة سمك بناء بيت السكنى ، و « السَّمْك: مسافة ما بين أسفل الشيء وأعلاه ، ويُراعى فيه البدء من الأسفل فإنْ نُظِر إلى البدء من العلوّ قيل له عمق . والسمك السقف »[٣] ؛ فالرواية على هذا المعنى هي المادة التي يرتفع بها بناء البيت وتتشكل منها كافة المقوّمات والخصائص الضرورية لذلك ؛ لأن الأبيات النادرة لا « تندر فلتة وتصدر بغتةً » [٤] بل لا بدّ لها من « مقدّمات سهّلت سبيلها وأخواتٍ قرّبت مأخذها »[٥] ، وذلك ما يفيده

---

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق القيرواني . حققه وفصّله وعلّق حواشيه : محمد محي الدين عبد الحميد . ط الرابعة ، دار الجيل ، بيروت – ١٩٧٢م : ١/١٢١ .

(٢) انظر على سبيل المثال : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، الآمدي . تحقيق : السيد أحمد صقر دار المعارف ، ط الرابعة ، د . ت : ١/١٤٠ . والوساطة ، القاضي الجرجاجي . تحقيق وشرح : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي . مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ، القاهرة – د . ت : ١٦٢ .

(٣) معجم ألفاظ القرآن الكريم ، مجمع اللغة العربية بالقاهرة . دار الشروق ، القاهرة – ١٤٠١هـ : (سمك).

(٤) الوساطة ١٦٢ .

(٥) المصدر نفسه .

الشاعر من سياق الأبيات المتفردة قبله حين يرويها ويتمثّلها ، ثم ينشئ أبياته على هديٍ منها . والمتتبّع لباب السَّرقات في النقد العربي القديم يرى كيف يُستخرج البيتُ من البيت ، والمعنى من المعنى ، وكيف يتنامى المستوى الفنّي معتمداً على إفادة اللاحق من السابق ، أو تظلّ أبيات لاحقة تتبع بعض الأبيات المتفردة السابقة دون أن تدرك شأوها أو تأتي قريبًا منها ، وهذا فيما بلغ الغاية في معنى من المعاني ، وفي كل ذلك تقوم الرواية بوظيفتها الكبرى في صناعة البيت المتفرّد .

أمّا كون العلم دعائم البيت من الشِّعر ؛ فيُراد به علم الشِّعر الذي يُعرف به كيفية التأتّي إلى بناء الجيّد منه بناءً قويًا غير قابل للتقوّض ، ويدخل تحت هذا الإحاطة بكثير من وجوه وضروب صنعة الشعر التي تدلّ على حذق الشاعر وعبقريته ، ويدخل تحته أيضًا إتقان بعض العلوم التي لا بد منها في صناعة الشعر .

أما الدُربة فهي الباب الذي يلج منه الشاعر إلى بيت الشِّعر ، وبدونها لا يمكنه أن يحقّق وجوده في بيتٍ من الشعر مثلما يمتنع عليه دخول البيت : المسكن ، إلا من بابه .

ولمّا كان البيت الشعري في معناه اللغوي ‐ وفي النصّ الذي تقدّم ‐ مأخوذاً من بيت السكنى ، فإنّ المفهوم العروضي للبيت الشعري بمنزلة السكن ، والمعنى بمنزلة الساكن ، وإذا كانت قيمة البيت من الأبنية إنما تكون بساكنه ، فإنّ المعنى لا بد أن يكون ذا قيمة عالية ، وإلى هذا أشارت عبارة : (وساكنه المعنى ، ولا خير في بيتٍ غير مسكون) ، فهذه العبارة تؤكّد على أهمية أن يكون معنى البيت الشعري معنىً متفرداً ، لكي يُعتدّ به ساكنًا للبناء العروضي ، لأنّ هذا البناء لا يوجد إلا بمعنى ، ولكنّه إذا كان معنًى ضعيفًا

مخسولاً[١] صار كأنّه بلا ساكن ، أي أنّ البيت الضعيف كالبيت المهجور المهمل المنسي ، والبيت المتفرّد كالبيت الآهل المحتفى به المذكور ، وبين البيتين بونٌ شاسع ، من جهة القيمة والغاية في حالي بيت الشِّعر وبيت السُّكْنى : فما قيمة بيت مهجور لا يسكنه ولا يقصده أحد ، تدور فيه أشباح الموت والفناء ، بالنسبة إلى بيتٍ آهلٍ نابضٍ بالحياة ، مقصودٍ من جميع الأحياء .

وبحسب تفاوت حظوظ أبيات الشعر من الأسس الفنية والمقوّمات الجماليّة التي تقوّي البناء وتحكمه ؛ يكون حظّها من التفرّد والبقاء ؛ ولذلك يرى ابن طباطبا أن من « الأشعار أشعار محكمةٌ متقنة ، أنيقة الألفاظ ، حكيمة المعاني، عجيبة التأليف ... ومنها أشعارٌ مموّهة مزخرفةٌ عذبةٌ ، تروق الأسماع والأفهام إذا مرّت صَفْحًا ، فإذا حُصِّلَتْ وانْتُقِدَتْ بُهْرِجَتْ معانيها ، وزُيِّنَتْ ألفاظها ، ومُجَّتْ حلاوتها ... »[٢] .

وبسببٍ من هذا فإنّ بعض تلك الأشعار « كالقصور المشيّدة والأبنية الوثيقة الباقية على مرّ الدهور ، وبعضها كالخيام المُوَتَّدةِ التي تُزَعْزِعُها الرّياح ، وتُوهِيها الأمطار ، ويُسرع إليها البلَى ، ويُخشى عليها التقوّض »[٣] . وهذا – كما ترى – امتداد لفكرة تمثيل بيت الشِّعر ببيت السكنى ، وقد رُوعي فيه هنا الاعتداد بفكرة قوة البناء المفضية إلى طول الصمود والبقاء .

(١) توصف الأبيات الضعيفة في النقد العربي القديم بـ (المخسولة) ؛ أي : الضعيفة . وقد شاع ورود هذا اللفظ مصحّفًا في بعض كتب التراث النقدي المحققة ، إلى (المغسولة) ، وشاع تبعًا لذلك وروده بهذا اللفظ في الدراسات النقدية الحديثة . وصوابه ما أثبتّه . وسترى فيما سيأتي من هذا البحث بعض النصوص النقدية القديمة التي ورد فيها هذا التصحيف . (انظر : معجم مقاييس اللغة: خسل) .

(٢) عيار الشعر ، ابن طباطبا العلوي . تحقيق : الدكتور عبد العزيز بن ناصر المانع . دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م : ص ١١ .

(٣) المصدر نفسه .

والنظر إلى بناء بيت الشِّعر بوصفه مغالبة للدهـر الـذي لا يبلى قـديم فـي الشعـر العربي ؛ فلقد روي في ذلك مـن قديم الشعـر قول دويد بن نـهد القُضاعي[١] :

اليـوم يُبنـى لدويـد بيتـه لو كـان للدّهـر بلىً أبليتـه

أو كان قرني واحدًا كفَيْتُـه يا رُبَّ نَـهْبٍ صالحٍ حَـوَيْتُـه

ورُبَّ عَبْـلٍ خَشِـنٍ لَوَيْتُـه

فالبيت الشعري في نظر الشاعر العربي منذ القدم صياغة مثلى باقية يصنعها بإزاء الدهر الذي يُبلي كل شيء ولا يبلى ؛ إنّـه صياغة للبقاء في عالم الفناء ، وهكذا كان - على الدوام - تصوّر الشاعر العربي لأبيات الشعر التي يبدعها لتكون شواهد باقية ، وأوابد شاردة .

وتتّحد فكرة محاكاة بناء البيت من الشعر لبناء البيت من الأبنية مع فكرة الاعتداد بالأبيات الباقية السائرة ، في حديث أحد الشعراء عن بنائه لأحد تلك الأبيات التي يُراد لها أن تكون من الأبيات الباقية أبد الدهر ؛ إذ يقول[٢] :

وبيتٍ على ظَـهْرِ المَطِيّ بنيتُه بأسمر مشقوقِ الخياشيمِ يرعفُ

فليس غرض الشاعر هنا أن يخبرنا بالمعنى الظاهر ، وهو أنّه قد أنشأ ذلك البيت على ظهر المطي ، أي وهو على هذه الحال ، بل إن معنى البيت

---

(١) الشعر والشعراء ، لابن قتيبة . تحقيق وشرح : أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، ط الثانية ، القاهرة - ١٣٧٧هـ / ١٩٥٨م : ١/١٠٤ .

(٢) اللسان (بيت) . والبيت في المعاني الكبير بصدر غير هذا وهو :

* وبيت بعلياء الفلاة بنيته *

ولم ينسبه . (المعاني الكبير ، لابن قتيبة . دار الكتب العلمية ، ط الأولى ، بيروت - ١٤٠٥هـ / ١٩٨٤م : ٢/٨١٤) .

يترامى إلى أبعد من ذلك ، وهو إخبارنا بأنّه قد رام حين رام بناء بيته الشعري هذا أن يجعله بيتًا سائرًا محمولاً مع الرواة على ظهر المطي من مكان إلى آخر ، فهو لا يكاد يتحوّل عن ظهرها ، لقوة أسباب سيرورته حتى كأنّما وُجد وأنشيء لها ، يريد أنّه هكذا أراده منذ أن أنشأه ؛ فمعنى قوله : « وبيتٍ على ظهر المطيّ بنيته » المشبّع بصيغ الفخر: الاعتداد ببناء ذلك البيت السائر أبدًا . وقد عضّد الشاعر هذه الدلالة حين أشار في الشطر الثاني إلى أنّ القلم الذي كتب به ذلك البيت قلم (أسمر / مشقوق الخياشيم / يرعف) ، وهي صفات لقلم متميّز غنيّ بمادة الكتابة ، سديد في آلتها ، جدير بأن يُكتب به مثل تلك الأبيات المتميّزة . ويمكن أن نعدّ هذا اعتدادًا بصناعة البيت القادر على البقاء مرويًا ومكتوبًا .

وتفسير معنى (وبيت على ظهر المطي بنيته) على هذا النحو - هو الأليق بالشّعر ، وهو ما تؤيده نصوص شعرية أخرى من مثل قول القطامي[1] :

لئن الهموم عن الفؤاد تفرّجت   وحلا التكلّم للّسان المطلق

لأُعَلِّقَن على المطيّ قصائدًا   أذر الرواة بها طويلي المنطق

فها هو يعلّق قصائده على المطي كما بنى ذلك الشاعر بيته على ظهر المطي ؛ لتكون من القصائد السائرة التي يطول بقاؤها وتداولها بين الرواة .

ومن ذلك قول جرير[2] :

رُفِعَ المطيّ بما وسمت مجاشعًا   والزنبري يعوم ذو الأجلال

---

(١) ديوان القطامي . تحقيق : الدكتور ناصر الدين الأسد . ط ٢ ، دار صادر ، بيروت - ١٩٦٧م : ص ١٠٨ .

(٢) ديوان جرير (بشرح محمد بن حبيب) . تحقيق : الدكتور نعمان طه . دار المعارف ، القاهرة - ط ٣ ، د . ت : ٢/٩٥٥ .

أراد أن أبياته أو قصائده الهاجية تسير على المطيّ في البرّ ، وعلى السفن العظام ذوات الشرع في البحر[١] .

والبيت الشعري الذي يبنيه الشاعر على ظهر المطي هو من جهة أخرى معادل فني للبيت من الشَّعر الذي ليست له صفة الديمومة والبقاء ، أي أنّ الشاعر قد أراد لبيته الشعري أن يكون بديلاً باقيًا للبيت الفاني .

وإلى هذا المعنى نظر القطامي وهو يعقد موازنة بين البيت من البنيان والبيت من الشِّعر ، ليبيّن أن بيوت الشِّعر أبقى على الزمان ، فهي تحلّ في الزمان محلّ البالي من المكان ، أعني بذلك قوله[٢] :

ألم تر للبنيان تَبْلَى بُيُوتُه　　　وتبقى من الشِّعر البيوتُ العوارمُ

فإذا كان البيت من الأبنية محكومًا ومقيدًا بمكان لا يغادره ، وزمانٍ مقدّر بمدى قوة إحكام بنائه ؛ فإنّ الشاعر العربي قد وجد في بيت الشِّعر سبيلاً للانعتاق من قيد المكان والزمان معًا ، فطمح إلى بناء البيت الحرّ المطلق السائر في كل مكان الباقي على الزمان .

فالبيت الشعري الذي يُبنى من الكلام هو السكن الفنيّ المعنويّ الذي يتحرّر به الشاعر من حسيّة البيت الأرضي وجموده وثباته ؛ ولذلك فإنّه يطمح دائمًا إلى أن يكون ذلك البيت الكلامي حيّاً قادرًا على السيرورة في الآفاق ، ويتجنّب أن يكون بيتًا جامدًا قابعًا حول بيته الأرضي ؛ ولهذا فإنّ الشاعر

---

(١) قال ابن قتيبة في (المعاني الكبير ٢/٨٠٢) : « الزنبري العظام من السفن ، والأجلال الشرع ، يقول غنّي بهجائي لهم في البحر والبر » .

(٢) الحماسة الشجرية ، ابن الشجري هبة الله العلوي . تحقيق : عبد المعين الملوحي وأسماء الحمصي . وزارة الثقافة ، دمشق - ١٩٧٠ م : ص ٢٧٦ .

يفخر بأن يكون بيته الذي يبنيه من الكلام بيتًا سائرًا ، ويعيب غيره بأنّ بيته الكلامي لا يغادر بيته الأرضي ؛ وذلك ما يشير إليه عنترة بن الأخرس في قولـــه[(١)] :

ألم تر أنّ شعري ســـار عني وشعرك حول بيتك ما يســير

فانظر كيف كان البيت الشعري الجامد الميّت مدعاة للسخرية والتعيير ؛ لأن الشاعر قد فشل في إنشاء ذلك البيت الكلامي الحيّ ؛ فلم يزد على أن أنشأ بيتًا أرضيًا آخر يبقى جاثمًا حول بيته الذي يسكنه .

وتكمن في الرغبة في سيرورة البيت الشعري وانتشاره الرغبة في سيرورة شرف الشاعر ومبعث فخره ؛ فهو يصنع في البيت الكلامي من الصنعة الشريفة ، ما يصنعه الشريف في بيته من كريم الخصال ، حتى يفخر بالانتساب إلى ذلك البيت الشعري ، كما يفخر الشريف بالانتساب إلى بيت الشرف ، ولهذا كان من معاني البيت في اللغة : الشرف ، ومنه يقال : بيوتات العرب المشهورة : أي محلّ الشرف فيهم[(٢)] ، ولذلك وجدنا من الشعراء من يفخر بانتمائه وانتسابه إلى بيوته الشعرية ، مثلما فعل نصيب الذي جعل بيوت أشعاره منابت ترفعه كما ترفع منابت الأصل الشريف صاحبها ، إذ يقول[(٣)] :

---

(١) ديوان الحماسة ، لأبي تمام . تحقيق : د . عبدالله عسيلان ، إدارة الثقافة والنشر بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، الرياض – ١٤٠١هـ / ١٩٨١م : ١/١٢٧ .

(٢) اللسان : بيت . وقال الصغّاني : « البيت : الشرف من بيوتات العرب ، وهي جمع البيوت . ويقال : بيت بني تميم في بني حنظلة أي شرفها » . (التكملة والذيل والصلة لكتاب تاج اللغة وصحاح العربية . تحقيق : عبد العليم الطحاوي وعبد الحميد حسن . مطبعة دار الكتب ، القاهرة – ١٩٧٠م (بيت) .

(٣) شعر نصيب . جمع وتقديم : الدكتور داود سلوم . مكتبة الأندلس ، بغداد – ١٩٦٨م : ص ٧٣ .

ليس السَّوادُ بناقصي ما دام لي هــذا اللســانُ إلى فـؤادٍ ثابتِ

من كـان ترفَعُه منابــتُ أصْلِـهِ فبيوتُ أشْـعاري جُعِلْـنَ منابِتِي

وليس هذا شأن نصيب وحده ، أو، غيره ممن لم يحظ بالمنبت الشريف ؛ بل هو ما يصدر عن كثير من شعراء العربية ؛ فتجد الواحد منهم يشير إلى بيتٍ من أبياته الفـذّة المتفردة ؛ فيقول : أنا ابن قولي كذا ، منتسبًا إليه كما ينتسب إلى بيته الأسري أو القبلي ، ومن هؤلاء دعبل الخزاعي الذي كان يقول: أنا ابن قولي :

لا تعجبـي يا سَـلْمُ مـن رجـلٍ ضحك المشـيب برأســه فبكـى

وكان أبو تمام يقول : أنا ابن قولي :

نقِّل فؤادك حيث شئت من الهوى مـا الحــبّ إلا للحبـيـب الأول

والمعنى : أنه قد عُرف به[1]، واشتهر كما يعرف الرجل باسم أبيه أو لقبه.

والعلاقة بين بناء بيوت الشِّعر وبيوت الشَّعر - كما يصوّرها حازم القرطاجني - علاقة تمثيل ومحاكاة ، ذات ارتباط وثيق بأهم بواعث الشعر ، المتعلقة بالوقوف على المنازل الداثرة والعهود الغابرة ؛ إذْ « لمّا كان أحقّ البواعث بأن يكون هو السبب الأول الداعي إلى قول الشعر هو الوجد والاشتياق والحنين إلى المنازل المألوفة وأُلاّفها عند فراقها وتذكّر عهودها وعهودهم الحميدة فيها ، وكان الشاعر يريد أن يبقي ذكرًا أو يصوغ مقالاً يخيّل فيه حال أحبابه ويقيم المعاني المحاكية لهم في الأذهان مقام صورهم وهيآتهم ويحاكي فيه جميع أمورهم حتى يجعل المعاني أمثلة لهم ولأحوالهم

---

(١) انظر : الأغاني ٢٠/١٢٥- ١٢٦ (ج ٢٠ ، تحقيق : علي النجدي ناصف . إشراف : محمد أبو الفضل إبراهيم . الهيئة المصرية العامّة للكتاب - ١٣٩٢هـ / ١٩٧٢م) .



أحبّوا أن يجعلوا الأقاويل – التي يودعونها المعاني المخيلة لأحبابهم المقيمة في الأذهان صورًا هي أمثلة لهم ولأحوالهم – مرتّبة ترتيبًا يتنزّل من جهة موقعه من السمع منزلة ترتيب أحويتهم وبيوتهم . ويوجد في وضع تلك بالنسبة إلى ما يدركه السمع شبه من وضع هذه بالنسبة إلى ما يدركه البصر »[١] .

ولهذا كان البناء العروضي للبيت في الشعر العربي مماثلاً لبناء البيت المتّخذ للسكنى، لأنّهم « لمّا قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية ونظام أوزانها متنزّلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت وترتيباتها في إدراك البصر تأمّلوا البيوت فوجدوا لها كسورًا وأركانًا وأقطارًا وأعمدة وأسبابًا وأوتادًا »[٢] ؛ فجعلوا في بيت الشّعر ما يقوم مقام كل جزءٍ من تلك الأجزاء ، من حيث الشكل والوظيفة[٣] .

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني . تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجه . ط ٢، دار الغرب الإسلامي ، بيروت – ١٩٨١م : ص ٢٤٩ – ٢٥٠ .

(٢) المصدر السابق : ٢٥٠ .

(٣) يقول حازم في تفصيل ذلك : (المصدر السابق : ٢٥٠ – ٢٥١) :

« ... فجعلوا الأجزاء التي تقوم منها أبنية البيوت مقام الكسور لبيوت الشّعر .

وجعلوا اطّراد الحركات فيها الذي يوجد للكلام به استواء واعتدال بمنزلة أقطار البيوت التي تمتد في استواء .

وجعلوا ملتقى كل قطرين وذلك حيث يفصل بين بعضها وبعض بالسواكن ركنًا لأن الساكن لمّا كان يحجز بين استواء القطرين المكتنفين له صار بمنزلة الركن الذي يعدل بأحد القطرين اللذين هما ملتقاهما عن مساواة الآخر ومسامتته ، ولأنّ الساكن له حدّه في السمع كما للركن في رأي العين .

وجعلوا الوضع الذي يبنى عليه منتهى شطر البيت وينقسم البيت عنده بنصفين بمنزلة عمود البيت الموضوع وسطه .

وجعلو القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما وتحسينه من ظاهر وباطن ، ويمكن أن يقال : إنّها جعلت بمنزلة ما يعالى به عمود البيت من شعبة الخباء الوسطى التي هي ملتقى« أعالي كسور البيت وبها مناطها . ==

ومعنى هذا أنّ تسمية البيت من الشِّعر (بيتًا) وبناءه على هذا النمط إنما قصد به العرب محاكاة « البيوت التي كانت أكنان العرب ومساكنها ، وهي بيوت الشَّعر ، لكونهم يحنّون إلى ادّكار ملابسة أحبابهم لها واستصحابهم لها واشتمالها عليهم بالأقاويل التي يقيمون المعاني المنوطة بها في الأذهان مقام صورهم وهيآتهم ويجعلونها أمثلة لهم ولأحوالهم . فيكون اشتمال الأقاويل على تلك المعاني مشبهًا لاشتمال الأبيات المضروبة على من قصد تمثيله بها وأن تجعل تذكرة له . ويكون ما بين المعنى والقول من الملابسة مثل ما كان بين الساكن والمسكن »[١] .

وعلى هذا فإنّ أبيات الشِّعر – كما سبق أن رأيت – هي التمثيل الفني لبيوت العرب وأكنانها المتخذة للسكنى ؛ إذ يريد الشاعر العربي من تلك المحاكاة أن يقيم وجوداً فنيًا دائمًا باقيًا ، لأحباب قد تنقطع بينه وبينهم الأسباب ، فلا يبقى له – حين تخلو منهم بيوت الشَّعر – إلا بيوت الشِّعر التي تصبح وطنًا لمن فارق الأوطان ، وأكنانًا شعرية لتلك الأكنان ، بما اشتملت عليه من الذكريات المحركّة لمشاعر الوجد والشوق والحنين .

فالبيت الشعري – بهذا المعنى – عالمٌ شعري يقيمه الشاعر تعويضًا عن

= وقد يقال : إنهم جعلوا العروض والضرب وهما نهايتا شطري البيت في أن وضعوهما وضعًا متناسبًا متقابلاً منزلة القائمتين في وسط الخباء اللتين يكون بناؤه عليها .

وجعلوا الاعتماد على السواكن وحفظ نظام الوزن بانبثاثها أثناء متحركاته ... في المواضع المقدرة لها ... بمنزلة الأوتاد التي تحفظ وضع الخباء ... فإذا تلوفي ذلك في مظانّ تلافيه طاب الكلام واعتدل ، وإذا حوفظ في إطابته بذلك وتعديله على مذهبٍ واحد ... استبدعت النفس حفظ ذلك الترتيب واشتدّ ولعها به وتعجّبها منه . فهذا أيضًا من الوجوه التي حسّنت موقع الكلام الموزون من النفس » .

(١) المصدر السابق : ٢٥٠ ، ويلحظ هنا تشبيه المعنى بالنسبة إلى المبنى العروضي بالساكن بالنسبة إلى السكن ، وهو ما تقدّم نظيره في نصّ ابن رشيق الذي شبّه فيه البيت من الشعر بالبيت من الأبنية .

عالم مفقود ؛ إنّه بتعبير آخر (حافظة) و (ذاكرة) باقية لشيء فانٍ ، وهو -من هذا الوجه- محاولة لتخليد الفناء ليبقى ماثلاً وحاضراً ، إنّها محاولة لحفظ بيت الشَّعر - بكل ما فيه من ذكريات وملابسات وأحداث - في بيتٍ من الشِّعر .

ولأمر ما ربط حازم بين محاكاة البيوت من الشِّعر لبيوت الأبنية أو الأخبية ، وبين محركات الشعر وبواعثه المرتبطة بالوقوف على الأطلال وبقايا المنازل والديار ، ولعلّ في ذلك إيماءً إلى سبب مهم من أسباب اطّراد وقوع ذلك التقليد الفني في مقدّمات القصائد العربية ، تعبيراً عن الاحتفاء بإقامة ضرب من المحاكاة بين البقايا البائتة والبيوت الباقية ، التي هي بيوت الشِّعر الواقعة في مفتتح تلك القصائد ؛ « ومتى أمكن أن يهيِّئ الشيء الذي يجعل تذكرة لشيء آخر ويقصد به تمثيله في الأفكار بهيأة تشبه هيأة ذلك الشيء المقصود تذكرة من وجوه كثيرة يتّسق بها الشبه كان أنجع في التحريك إليه والانصباب في شعب الولوع به »[١] .

وليست مسألة تشبيه البيت من الشعر بالبيت من الأبنية مسألة شكلية - لدى الدكتور جريدي المنصوري - « ولكنها نابعة من عمق وجدان العربي ، وهي تجسّد مكانة الشعر عند العربي تلك التي توازي عنده المكان الذي يجد فيه الراحة والاستقرار والحماية ... »[٢] .

وهذه العلاقة - عند الدكتور عالي القرشي - « ليست منحصرة في سكن البيت بل هي ... إعلانٌ لوجودٍ في حركة الكلام ، بتميّز يحدثه الشاعر في هذا

---

(١) المصدر نفسه .

(٢) شاعرية المكان ، شركة دار العلم للطباعة والنشر ، ط الأولى ، جدة - ١٤١٢هـ / ١٩٩٢م : ص ٩ .

الكلام . فكأنّ الكلام فضاء مثل فضاء الأرض ، يتحدّد فيه الوجود الإنساني بالبيت الشعري يقيمه ... في هذا الفضاء .

وإذا كان لكل إنسان بيتٌ من الأرض، فليس له بالضرورة بيتٌ من الشِّعر، ذلك لأنَّ البيت من الشِّعر لا يقدر على بنائه إلا نمطٌ متميِّزٌ من النّاس . يقومون به بإحداث تغيير في علائق الأشياء يصبح منسوبًا إليهم ، فكما أنّ الإنسان يعمد إلى جزء من الأرض يعدّله ، ويقوّمه ، ليكون بيته ، فإنّ الشعر يتصدّى لذلك في عالم الكلام ... .

وكما يكون البيت في الأرض حمى للإنسان ، فإنّ البيت في الكلام يحاط بهذه الحماية ، ولذلك شاع في الشِّعر فخر الشّعراء بعدم قدرة الآخرين على انتحال بيوتهم ... »[١] .

وفي ضوء هذا سُمّي أحد ضروب السرقة الشعرية « الاهتدام » تشبيهًا له بهدم البيت من البناء[٢] .

والبيت من الشِّعر عند العرب بمنزلة البيت من الشَّعر - أيضًا - في قيامه بكثير من الأدوار الاجتماعية والثقافية التي يقوم بها ذلك البيت ، بل ربما كانت بعض بيوت الشِّعر أجدى على العرب من أخبيتهم التي يسكنونها ، ولذلك « قيل : ربّ بيت شِعْر خير من بيت شَعْر »[٣] . وفي هذا ربط واضح بين البيتين : بيت الشِّعر وبيت الشَّعر ، ينطلق من أن أبيات الشعر المتفرّدة تحمل ثقافة العربي وحكمته التي يفزع إليها عند الحاجة ، وتحوي أهم ما يدور

---

(١) الرؤية الإنسانية في حركة اللغة ، مؤسسة اليمامة الصحفية (سلسلة كتاب الرياض : ٣١) ، الرياض- ١٤١٧هـ : ص ٢٩ .

(٢) انظر : حلية المحاضرة في صناعة الشعر ، الحاتمي ، تحقيق : د . جعفر الكتاني . دار الرشيد ، العراق - ١٩٧٩م : ٢/٦٤ .

(٣) خاص الخاص ، الثعالبي . قدّم له : حسن الأمين . دار مكتبة الحياة ، بيروت - د . ت : ص ٧٦ .

في أخبيتهم وأحويتهم (أبيات الشَّعر) ، فقد يغني بيتٌ من الشِّعر عن بيت شَعْرٍ تفصل فيه خصومة أو تُحَلُّ فيه معضلة ، واستمع - إن شئت - إلى بيت زهير :

فإنّ الحــقّ مقطعــه ثــلاث يمــينٌ أو نفــارٌ أو جــلاء

فإنّه لم يترك لقائل قولاً في ما تفصل به الحقوق ؛ فقد قام هذا البيت مقام محكمة ، وقد روي عن عمر بن الخطّاب رضي الله عنه أنّه كان يتعجّب من هذا البيت واستقصائه لطرق الفصل في الحقوق[١] .

وقد يكون الاستغناء ببيت الشِّعر عن بيت الشَّعر - في بعض الأحايين- استغناء بما في بعض الأبيات المتفردة من متعة الإطراب التي كان يلتمسها العربي في بعض مجالس بيت الشَّعر ، وقد سمّوا بعض الأبيات -كما سنرى- الأبيات المطربة .

---

(١) انظر : البيان والتبيين ، الجاحظ . تحقيق وشرح : عبد السلام هارون ، ط الخامسة ، مكتبة الخانجي، القاهرة - ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م : ١/ ٢٤٠ .

الباب الأول
استقلال البيت
ومفهوم البيت المتفرّد

الفصل الأول : استقلال البيت .

الفصل الثاني : مفهوم البيت المتفرّد وألقابه وأسسه الجمالية لدى النقّاد القدامى .

الفصل الأول
استقلال البيت

استقلال البيت ووحدة القصيدة :

لا تكاد تخلو دراسات المستشرقين وبعض الدارسين العرب المحدثين التي تناولت قضية وحدة البيت في النقد العربي القديم – على تعدّد جهاتها ومقاصدها – من شيوع أمرين مهمّين شكّلا مجتمعين – أو أحدهما – المحور الرئيس الذي دارت عليه تلك الدراسات ، ووجّها كثيرًا من الآراء حول مفهوم «وحدة البيت» عند القدماء .

أحد هذين الأمرين المهمّين هو الربط – شبه الدائم –بين قضيتي وحدة البيت في النقد العربي القديم ووحدة القصيدة ، على نحو تعارضي ، إذْ تصوّر جُلّ تلك الدراسات الوحدتين بوصفهما متناقضين لا يمكن الجمع بينهما في تصوّر الناقد العربي القديم ، فترى أن النقاد القدامى قد اهتمّوا بالجزء على حساب الكلّ ، وعنوا بالبيت الواحد في ظلّ إهمال واضحٍ للقصيدة ، وترى أنّ التشبّع بفكرة وحدة البيت لدى النقاد العرب القدامى قد أبعد بهم عن إدراك مفهوم وحدة القصيدة والبحث في علاقات الأبيات بعضها ببعض ، وأفضى بهم إلى الإسراف في تتبّع المعاني والأغراض في البيت الواحد ، والبحث عن أغزل بيت وأمدح بيت وأهجى بيت ؛ فقصروا عنايتهم على البيت ، بل يصرّح كثير من هذه الآراء بأنهم لم يعرفوا وحدة القصيدة أو أنّ الشعر العربي شعر يقوم على وحدة البيت ولا رابطة بين أبيات القصيدة فيه[١] .

---

(١) انظر على سبيل المثال :

– تاريخ الأدب العربي ، كارل بروكلمان ، ترجمة عبد الحليم النجار . دار المعارف ، القاهرة – د . ت : ٥٧/١ – ٥٨ .

– المدخل في الأدب العربي ، هاملتون جب ، ترجمة كاظم سعد الدين ، دار الجاحظ ، بغداد – ١٩٦٩م : ص ٢٩ .

– دراسات في الأدب العربي ، جوستاف غرنباوم ، ترجمة إحسان عباس وآخرين ، دار ==

وزعم بعض أصحاب هذه النظرة من المستشرقين والدّارسين العرب أنّ ثمة علاقة بين شيوع فكرة وحدة البيت في النقد العربي القديم وقصور النظر العربي عن إدراك الكليات ، وهو ما أدى إلى نشوء الأمر الآخر الذي شاع في تلك الدراسات ، وهو النظر إلى الاعتداد بالبيت الواحد المستقلّ بوصفه من خصوصيات العرب وحدهم –والقدماء منهم بصفة خاصة– ومن لوازم منهجهم الفكري الذي يقوم على تتبّع الجزئيات ، ويقصر عن إدراك المركّبات ، في ربط واضحٍ بين قضية وحدة البيت ومقولة الجنس والعرق ، أو البيئة الصحراوية التي عاش فيها العرب ، وهي أيضًا من المقولات التي عولّوا عليها في دراساتهم للأدب والفكر العربي[1] .

== مكتبة الحياة ، بيروت – ١٩٥٩م : ص ٤٢ .

- تاريخ الأدب العربي في الجاهلية وصدر الإسلام ، رينولد نيكلسون ، ترجمة صفاء خلوصي ، مطبعة المعارف ، بغداد – ١٩٧٠م : ص ١٣٦ .
- الديوان ، عباس محمود العقاد ، ط الثانية ، القاهرة ١٩٢١م : ص ٤٧ .
- النقد المنهجي عند العرب ، محمد مندور ، مطبعة نهضة مصر ، د . ت : ص ٤٩ .
- النقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر ، القاهرة – د . ت : ص ٢٠١ .
- مكانة القصيدة العربية بين النقاد والرواة العرب ، عناد غزوان . مطبعة النعمان ، النجف – ١٩٦٧م : ص ٤ ، ٧ .
- النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، روز غريّب . دار الفكر العربي ، بيروت – ١٩٩٣م : ص١٤٩–١٥٠ .

(١) انظر على سبيل المثال :

- المدخل لدراسة الفلسفة الإسلامية ، ليون جوتييه ، ترجمة محمد يوسف موسى ، مطبعة الرسالة ، القاهرة – ١٩٤٥م : ص ٦٣ .
- المدخل في الأدب العربي ، هاملتون جب : ص ١٥٤ .
- ساعات بين الكتب ، عباس محمود العقاد ، دار الكتاب العربي ، ط الثانية ، بيروت – ١٩٦٩م: ص ٤٩٠ .
- النابغة الذبياني، عمر الدسوقي، مطبعة نهضة مصر بالفجالة، القاهرة –١٩٤٩م:ص٥٣–٥٤.=

والعلاقة بين الأمرين السابقين واضحة ؛ فالأول يجعل اهتمام العرب القدامى بالبيت الواحد نافيًا لإدراكهم وحدة القصيدة ، على حين يبرّر الآخر ذلك بكونهم عربًا مستندًا تارة على نظرية العرق والجنس التي روّج لها كثيرٌ من المستشرقين ، مفيدين منها في النيّل من التراث العربي الإسلامي في شتى مجالاته وعلومه ، وتارة على مقولة البيئة وأثرها في توجيه حركة الفكر والأدب ووسمها بسماتٍ خاصة .

وعلى الرغم من شيوع النظر إلى البيت بوصفه وحدة مستقلّة ، في النقد العربي القديم ، إلا أنّ ذلك – كما سنرى – لا يعني إغفال هذا النقد لمسألة وحدة القصيدة ؛ إذ يمكن للدارس المنصف المتتبع لنصوص النقّاد القدامى أن يطمئنّ إلى أنّهم قد عرفوا مبدأ الوحدة الفنيّة في القصيدة معرفة متطوّرة ، حجبها عن أعين الدّارسين كون البيت المفرد قد استأثر بالنصيب الأوفر من اهتمامهم ، وكون ذلك قد أوجد إشكالاً قديمًا في الدراسات المعاصرة جعلها ترى الاهتمام باستقلال البيت الواحد واستغنائه بنفسه إهمالاً للوحدة الكليّة ، مع أنّ مفهوم النقد العربي القديم لاستقلال الأبيات وهو ما عرف بـ « وحدة البيت » لا يعارض – كما سنرى فيما بعد – مفهوم وحدة القصيدة .

على أن حفاوة النقد العربي القديم بالبيت لا تخرج عن كونها عناية بالقصيدة أيضًا ؛ لأنّ القصيدة في حقيقتها مجموعة من الأبيات المتناسقة المتآلفة في سياق واحد ، فاتجاه النقاد القدامى إلى البيت ودراستهم لوجوه

= فجر الإسلام ، أحمد أمين ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط السابعة ، القاهرة– ١٩٥٩م : ص ٤٢ – ٤٤ .

– تاريخ الأدب العربي ، أحمد حسن الزيات ، مطبعة الرسالة ، ط الحادية عشرة ، القاهرة ، د . ت : ص ٣٠ – ٣١ .

تركيبه ، وتتبعهم للأسس الجمالية التي يقوم عليه بناء البيت ، هو من وجه آخر احتفاء بالقصيدة .

ومصطلح (القصيدة) نفسه ، الذي يدلّ على قصد الشاعر إلى بناء عدد من الأبيات متحدة الوزن والقافية ، يدلّ على أنّ هذا البناء لا بد أن يكون قائماً على قصد وحدة في المعنى تجمع أجزاءه وتشكّل منها (القصيدة) ، ولو لم يكن ذلك مقصوداً لما تجشّم فيها مشقّة الوزن الواحد والقافية الواحدة ، ولكان بناء الأبيات المفردة أيسر عليه ، ولرأينا الشعر العربي تمثّله أعداد لا حصر لها من الأبيات المنفردة ، ولما كان للقصيدة ذلك الحضور القويّ في دواوين الشعراء ، وفي منتخبات النقاد والأدباء .

ذلك أنّ الاحتفاء في النقد العربي القديم بوحدة القصيدة لم يقتصر على الاهتمام بمظاهر الالتحام والتناسب بين الأبيات أو الفصول داخل القصيدة ، -كما سنرى- بل إننا نجد فيه احتفاء بهذه الوحدة من وجه آخر يتمثّل إمّا في إطلاق بعض الألقاب النقدية الجمالية على بعض القصائد ، من مثل : «اليتيمة» ، أو «المذهبة»[١] ونحو ذلك ، أو على طوائف من القصائد كالمعلقات والمحكمات والمنقّحات[٢] والسموط والمجمهرات والمنتقيات والمذهبات[٣] ونحوها ، وإمّا في جمع المختارات من القصائد المفضّلة كما في المفضليات والأصمعيات، والحماسات المتعددة كحماسة أبي تمام وحماسة البحتري ؛ فإن القصيدة الملقّبة أو المنتخبة في تلك المختارات وأمثالها لا تحظى باللقب النقدي أو

---

(١) انظر : طبقات الشعراء ، لابن المعتز . تحقيق : عبد الستار فراج .. دار المعارف بمصر ، ط الثالثة : ص ٣٥ .

(٢) انظر : البيان والتبيين ٢/ ٩ .

(٣) انظر : جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام ، لأبي زيد القرشي . تحقيق: د . محمد الهاشمي، لجنة البحوث والتأليف والترجمة والنشر ، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، ١٤٠١هـ / ١٩٨١م : ١/ ٢٣٩ - ٤٥٤ ، ٢/ ٤٦٥ - ٥٥٢ ، ٥٥٣ - ٦١٥ ، ٦١٧ - ٦٧٧ .

الانتخاب إلا بعد أن يكون الناقد أو المنتخب قد استوعبها استيعابًا كلّيًا عرف به قدرها ومكانها من فنّ الشعر .

كما إننا نجد من النقاد العرب من يفضّل القصيدة على ما سواها مما ينتمي إلى سياق معين ، كما فضّل الآمدي قصيدتين للبحتري على سائر ما قيل في وصف الحرب وهما من المنصفات[١] ، وكما فضّل أبو هلال العسكري قصيدة السموأل التي يقول فيها :

تعيّرنا أنا قليل عديدنا   فقلت لها إن الكرام قليل

على قصائد الفخر قائلاً : « وهذه قصيدة في الافتخار ليس لها نظير وإنما تركت إيرادها كلّها لشهرتها »[٢] . وقد يكون تفضيل القصيدة في الغرض نفسه مقيّدًا بزمن معيّن كتفضيل أبي هلال - أيضًا - لقصيدة أبي تمام التي منها قوله :

لنا جوهرٌ لو خالط الأرض أصبحت   وبطنانها منه وظهرانها تبـر

بجعلها أجود ما افتخر به مُحَدث[٣] .

ومن هذا الباب أيضًا تفضيلهم لبعض القصائد في ديوان شاعر ما ، كما فضلوا قصيدة أبي ذؤيب التي أوّلها :

أمن المنون وريبها تتوجّـع   والدهر ليس بمعتب من يجـزع

علـى سائر شعره فجعلـوها « أميـرة شـعره وغـرّة كلامــه »[٤] . وقصيـدة

---

(١) انظر : الموازنة ٣٧٨/٣/١ ، ٣٨١ .

(٢) ديوان المعاني ، عالم الكتب ، بيروت . د . ت : ٨٣/١ .

(٣) المصدر نفسه .

(٤) خاصّ الخاصّ : ص ١٠٤ .

أبي الطيّب التي أوّلها :

من الجـآذر في زي الأعاريـب حمر الحلى والمطايا والجلابيب

فهي عند أبي بكر الخوارزمي أميرة شـعر أبي الطيب[١] . فـأنت تراهـم يهتمـون بالقصيدة الأميرة في ديوان الشاعر كما اهتموا بالبيت الأمير في القصيدة[٢].

وليس مـن باب المصـادفـة أن نجـد كـثـيـرًا مـن الألقـاب النقـدية التـي أطلقت على الأبيات المتفرّدة – كما سنرى – قد أطلق أكثرها على القصـائد المتفـرّدة[٣] .

ولو ذهبنا في استقصـاء تفضيلهم للقصـائد في الأغراض والسيـاقات المختلفة لشغلنا ذلك عن غيره ، فهو – على خلاف ما يظنّ كثير من الدارسين المحدثين – مستفيض في كتب النقد العربي القديم ، وذلك لا يكون إلا من ناقدٍ استوعب قصائد ذلك الغرض أو السياق ، وهو ظاهر الدلالة على إحاطة الناقد العربي القديم برؤية شاملة لا للقصيدة فحسب ، بل وللسياق الذي تنتمي إليه ، وعلى استيعابه للعلاقات الفنيّة التي تجمع تلك القصائد في سياق ما .

ومما يدلّ على التفات النقاد العرب القدامى إلى القصائد على نحو يشي بمعرفتهم الدقيقة بمستوياتها الفنية ؛ أنّهم قد وازنوا بين الشعراء المتميّزين بالقصـائد الروائع الغرر من أشعـارهم مثلما وازنوا بالأبيات المفردة ، وجعلوا تلك القصـائد المتفرّدة شواهد على تقديم شاعرٍ على آخر ؛ فمن ذلك ما عقّب به

---

(١) المصدر السابق ١٤٦ . وانظر مثل ذلك أيضًا في : الإعجاز والإيجاز ، للثعالبي . مكتبة دار البين – بغداد – ودار صعب – بيروت ، د . ت : ص ٢٤٥

(٢) انظر على سبيل المثال : خاص الخاص ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٤٦

(٣) انظر على سبيل المثال : ٢١٩ ، ٢٧٥ ، ٣٩٨ ، ٤٢٥ ، ٤٢٦ من هذا البحث .

ابن سلاّم على قول العلاء بن حَريز في الموازنة بين الأخطل والفرزدق وجرير؛ إذ يقول العلاء : « كان يقال : الأخطل إذا لم يجئ سابقًا فهو سُكَّيت . والفرزدق لا يجئ سابقًا ولا سُكَّيتًا ؛ فهو بمنزلة المُصَلِّي . وجرير يجئ سابقًا وسُكَّيْتًا ومُصَلِّيًا .

قال ابن سلاّم : وتأويل قوله أنّ للأخطل خمسًا أو ستًا أو سبعًا طوالاً روائعَ غُرَرًا جيادًا ، هو بهنّ سابق ، وسائر شعره دون أشعارهما ؛ فهو فيما بقي بمنزلة السُّكَّيت . والسكيت : آخر الخيل في الرهان . ويقال إن الفرزدق دونه في هذه الروائع ، وفوقه في بقيّة شعره ؛ فهو مُصَلٍّ . والمُصَلّي : الذي يجئ بعد السابق وقبل السُّكَّيْت . وجرير له روائع هو بهنّ سابق ، وأوساط هو بهنّ مُصَلٍّ ، وسفسافات هوبهنّ سُكَّيت »[١] .

فأنت ترى كيف دلّ كلام ابن سلاّم على وعي الناقد العربي القديم بالتفاوت في المستوى الفني بين القصائد ، حتى عرف منها الروائع والأوساط فما دونها ، وحتى استطاع أن يحصي من كل مستوىً عددًا من القصائد لكل شاعر يحكم بها له أو عليه ، وذلك ما لا يتم إلا بتمثّل القيم الفنية في كل من هذه القصائد تمثّلاً يفضي إلى ذلك التصنيف الفني لمستوياتها .

هذا إلى أن بعض القدماء قد ألّف في قصيدة بعينها كتابًا مفردًا ، كما في الكتب المفردة في بعض القصائد المشهورة مثل لامية العرب أو لامية العجم ، أو قصيدة البردة التي لقيت اهتمامًا كبيرًا في تاريخ الأدب العربي .

هذا فيما يتعلق بالقصيدة الواحدة أو القصائد المنتمية إلى سياق محدّد . أما خارج إطار القصيدة فإنّ المؤلفين العرب القدامى قد اهتموا بالتأليف في

---

(١) طبقات فحول الشعراء ، قرأه وشرحه : محمود شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة - د . ت : ٣٧٤/١ - ٣٧٥ ، وانظر : الموشّح ، للمرزباني . تحقيق : علي محمد البجاوي ، دار الفكر العربي ، القاهرة - د.ت : ص ١٥٩ .

أشعار بعض القبائل ، أو في أشعار إقليم خاص أو في المختار من شعر شاعر بعينه ، أو التأليف في طائفة من مختارات الأبيات التي تمثّل سياقًا خاصًا مستقلاً ، كالنّوادر ، أو الحكم والأمثال السائرة ، أو أبيات المعاني .

وهذه مناحٍ من التأليف تكشف عن عناية النقد العربي بسياقات متعدّدة للتجربة الشعرية العربية ، لم تنحصر فقط في البيت المفرد أو القصيدة ، وتوضّح مقدار الجور الذي لحق النقد والأدب العربي القديم حين نسب إليه انكفاؤه على النظر الجزئي المتمثّل في عدم تجاوز نقد البيت الواحد ، ولو أردت الإسهاب في هذا الباب لرأيت كيف تطلق تلك الأحكام العامة دون إحاطة بما في التراث النقدي من جوانب الثراء الفني والتنوّع .

ومن أبرز مظاهر العناية بوحدة القصيدة في النقد العربي القديم حديثهم عن تلاحم أجزاء النظم بوصفه عنصرًا جماليًا يجعل الشعر في أعلى مراتب الجودة ، وهو يشمل عندهم تلاحم أجزاء القصيدة ، وتلاحم أجزاء البيت ؛ يقول الجاحظ : « وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنّه قد أفرغ إفراغًا واحدًا ، وسبك سبكًا واحدًا ، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهّان ... وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر ، تراها متفقة ملسًا ، وليّنة المعاطف سهلة ، وتراها مختلفة متباينة ، ومتنافرة مستكرهة ، تشقّ على اللسان وتكدّه . والأخرى تراها سهلة ليّنة ، ورطبة متواتية ، سلسة النظام ، خفيفة على اللسان ، حتى كأنّ البيت بأسره كلمة واحدة ، وحتى كأنّ الكلمة بأسرها حرف واحد »[١] .

وعلى الرغم من أنّ حديث الجاحظ عن « تلاحم الأجزاء » قد جاء في سياق شرحه لقول خلف الأحمر :

---

(١) البيان والتبيين ١/٦٧ .

وبعض قريض القوم أولاد علّةٍ يكُدُّ لسان الناطـق المتحفّظ

وقول أبي البيداء الرّياحيّ :

وشعرٍ كبعر الكبش فرّق بينـه لسان دعيٍّ في القريض دخيل(١)

فإنّ حديثه عن هذا المبدأ الجمالي لا ينحصر في مجرّد التناسب اللفظي الذي يتحقّق بالبعد عن أسباب التنافر المعروفة في باب الفصاحة ، ولكنّه يشمل أيضًا الالتحام والتناسب بين المعاني والدلالات ؛ فإنّ الاتفاق اللفظي وحده لا يكفي لتحقيق التلاحم بين أجزاء البيت أو أجزاء القصيدة ؛ ولهذا أشار الجاحظ في هذا النصّ إلى نمطين من بناء أجزاء الكلام ترى في أحدهما تلك الأجزاء « متفقة ملسًا ، لينة المعاطف سهلة ، وتراها مختلفة متباينة ، ومتنافرة مستكرهة » ، وفي الآخر ترى تلك الأجزاء « سهلة ليّنة ، رطبة متواتية سلسة النظام ... » ، ومعنى هذا أنّ سهولة الألفاظ ولينها واتّفاقها وملاستها قد تتوفّر في كلام متنافر متباين الأجزاء ، فالمقصود بالتلاحم إذن أن تجتمع مع تلك السمات اللفظية خصائص النظم السلس المترابط الذي يبدو فيه المجموع في صورة البنية الواحدة المتماسكة المفرغة إفراغًا واحدًا .

وبهذا ترى عدم صحة رأي من يرى من الدّارسين المحدثين أنّ مفهوم « تلاحم الأجزاء » في حديث القدامى لم يتعدّ مفهوم اقتران الألفاظ(٢) ، أو يرى « أنّ مفهوم الالتئام لا يعدو اقتران الألفاظ في البيت الواحد ، وربما يتجاوزه قليلاً ... »(٣) أو أنّ « ما كان يعينه الشعراء والنقاد بـ« القران » لم يكن سوى

---

(١) انظر : البيان والتبيين ١/٦٦ .

(٢) انظر : بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، د . يوسف بكّار ، دار الأندلس ، ط الثانية ، بيروت – ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م : ص ١٩٥ ، ٢٩٢ .

(٣) المصدر السابق : ص ٢٩٢ .

ثورة على وحدة البيت وخطوة أولى على درب وحدة القصيدة »[١] .

ومما يؤيد اتّساع مفهوم « تلاحم الأجزاء » عند الجاحظ وزيادته على كونه مقتصرًا على تقارن الألفاظ في البيت الواحد ، أنّ بعض النقاد يشرح قول أبي البيداء – الذي تقدّم – بقوله : « والمعنى في ذلك أنّ قائل هذا البيت أراد أنّ شعر الذي هجاه مختلف المعاني غير جارٍ على نظمٍ ولا مشاكلة »[٢] ، أي أنّه قد عاب شعره بانتفاء اتّساق النظم وعدم تشاكل الأبيات ، وقد أورد المرزباني هذا التفسير في سياق حديثه عن التآخي بين الأبيات إذْ أورد قبله فخر بعض الشعراء بأنّه يقول البيت وأخاه ، وغيره يقول البيت وابن عمّه .

والحديث عن التآخي بين أبيات القصيدة من أهمّ مظاهر اهتمام الشعراء والنقاد القدامى بوحدة القصيدة ؛ فقد « قال بعض الشعراء لصاحبه : أنا أشعر منك ؟ قال : ولِمَ ؟ قال : لأني أقول البيت وأخاه ، وأنت تقول البيت وابن عمّه . وعاب رؤبة شعر ابنه فقال : « ليس لشعره قران » . وجعل البيت أخا البيت إذا أشبهه وكان حقّه أن يوضع إلى جنبه »[٣] ، « وكان أبو العبّاس المبرّد يفضّل الفرزدق على جرير ويقول : الفرزدق يجيء بالبيت وأخيه ، وجرير يأتي بالبيت وابن عمّه »[٤] ، و « قال يوسف بن المغيرة اليشكري لأبي نواس : أنت منقطع القرين في البيت ، وليس لشعرك اتّساق ... »[٥] .

ومعنى هذا أنّ هؤلاء الشعراء والنقاد يرون أنّ البيت ينبغي أن يشبه البيت الذي يجاوره شبهًا قويًا يماثل ما نجده من الشبه بين الإخوة ؛ فيقع

---

(١) المصدر نفسه .

(٢) الموشح : ٤٤٦ .

(٣) البيان والتبيين ١/٢٢٨ .

(٤) الموشّح : ١٦٦ .

(٥) المصدر السابق : ٣٤٧ .

البيت في النظم إلى جوار البيت المشاكل له مشاكلة الأخ لأخيه .

والتآخي المنشود بين أبيات القصيدة عند القدماء هو ما كان من جنس تآخي الإخوة الأشقّاء ، فقد رأينا أنّهم يأخذون على الشاعر أن يكون قريضه كأبناء العَلاّت ، وهم أبناء الرجل الواحد من أمّهات شتّى ؛ فمن شأن التآخي بين أبيات القصيدة إذا كان على هذا النحو ألاّ يعني مجرّد إيقاع ضربٍ من ضروب التناسب فيما بينها، ولكنّه يعني-كما يقول الدكتور محمد أبو موسى-: « أنّ الأبيات كلّها من أصلاب مواقف واحدة ومن أرحامٍ واحدةٍ وغذيت بماء واحد ، ومجاز هذا في الشعر ظاهر لا يحتاج إلى بيان ، لأن المقصود هو تجانس الرموز والصّور والصّيغ والهواجس والألفاظ والهواتف وكل حركة حيّة داخل البناء الشعري وهو عالم زاخر حافل .

ذكر القدماء ذلك وأوسع منه وأغزر ولكنّهم لم يفصّلوا القول فيه . وظلّ أمر تحديده ووصفه مغيّبًا »[١] .

ويفسّر ابن قتيبة من خلال ما ينقله عن بعض أهل الأدب وجه بناء القصيدة العربية القديمة ، وبخاصة القصيدة المادحة ، من عدد من الأغراض ، ووجه تواطؤ الشعراء على الإتيان بها على ترتيبٍ خاص ، ووجه اتّصال تلك الأغراض بعضها ببعض ، فيردّ ذلك إلى حاجات نفسية واجتماعية لمنشئ القصيدة ، ويقدّم لنا تعليلاً لبناء الهيكل الخارجي لأجزائها دون الإلمام بكيفية التمثيل الفنيّ لذلك الاتّصال بين تلك الأغراض ، ولكنه على أيّة حال يفسّر جانبًا مهمًا من جوانب الوحدة الفنّية يجعل كل جزء منها ذا وظيفة خاصة متعلقة بوظيفة الجزء الآخر ، وذلك قوله : « وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مُقصِّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الدّيار والدمن والآثار ، فبكى وشكا ،

---

(١) دراسة في البلاغة والشعر ، مكتبة وهبة ، ط الأولى ، القاهرة - ١٤١١هـ / ١٩٩١م : ص ١٤٧ .

وخاطب الربع ، واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين عنها، ... ثم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه ، لأنّ التشبيب قريبٌ من النفوس لائط بالقلوب ... فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له ، عقّب بإيجاب الحقوق ، فرحل في شعره ، وشكا النصب والسهر ، وسُرَى الليل وحرّ الهجير ، وإنضاء الراحلة والبعير . فإذا علم أنّه قد أوجب على صاحبه حقّ الرجاء ، وذمامة التأميل ، وقرّر عنده ما ناله من المكاره في المسير ، بدأ في المديح ، فبعثه على المكافأة ، وهزّه للسماح ... »[١] .

وقد عُني ابن طباطبا بفكرة تنسيق أبيات القصيدة وترتّب بعضها على بعض عناية ظاهرة ؛ وتحدّث عن جوانب متعدّدة من جوانب بناء الأبيات بعضها على بعض على نحو تتّصل فيه معاني الأبيات ولا ينفصل بعضها عن بعض ، بل لا يصلح مصراع بيت أن يكون تتمة لبيت آخر ؛ فقال متحدثًا عن هذه الجوانب : « وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره ، وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ، ويتّصل كلامه فيها ، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه ، فيُنسي السامعَ المعنى الذي يسوق القول إليه ، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت ، فلا يباعد كلمة عن أختها ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها . ويتفقد كلَّ مصراع هل يشاكل ما قبله فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر ، فلا يتنبَّه على ذلك إلا من دقّ نظره ولطف فهمه »[٢].

---

(١) الشعر والشعراء ١/٧٤ - ٧٥ .

(٢) عيار الشعر : ٢٠٩ .

والاحتفاء بتلاحم القصيدة وتناسب أجزائها يبدأ عند ابن طباطبا من التلاحم بين كلمات البيت الواحد ، ثم بين مصراعي البيت ، ثم بين الأبيات ، ثم بين الأجزاء التي يمثّل كل منها معنى أو غرضًا من أغراض القصيدة ، وعلى هذا فإن الشاعر مطالب بأن يراعي التجاور والتآخي والتلاحم في كل العناصر المكوّنة للقصيدة .

ليس هذا فحسب ، بل إن ابن طباطبا يرى أن أحسن الشعر هو ما تحققت فيه الوحدة بين أبياته وأجزائه حتى لا يمكن تقديم بيت منه على بيت ، وحتى يتّصل أوّله بآخره ، وحتى تقتضي كل كلمة منه ما بعدها ، وحتى تُرى القصيدة كأنّما وضعت وضعًا واحدًا ، وفي ذلك يقول : « وأحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظامًا يتّسق به أوّله مع آخره على ما يُنسِّقه قائله ، فإنْ قُدِّم بيت على بيت دخله الخلل ... »[١] ، فلا بد « أن تكون القصيدة كلُّها كلمةً واحدةً في اشتباه أوّلها بآخرها نسجًا وحسنًا وفصاحةً وجزالة ألفاظ ودقّة معانٍ وصواب تأليف . ويكون خروج الشاعر من كل معنىً يضيفه إلى غيره من المعاني خروجًا لطيفًا ... حتى تخرج القصيدة كأنّها مفرغة إفراغًا ، كالأشعار التي استشهدنا بها في الجودة والحسن واستواء النظم، لا تناقض في معانيها، ولا وَهْي في مبانيها ، ولا تكلُّف في نسجها ، تقتضي كل كلمةٍ ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلقًا بها مفتقرًا إليها .

فإذا كان الشعر على هذا التمثيل سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليها راويه ، وربما سبق إلى إتمام مصراعٍ منه اضطرارًا يوجبه تأسيس الشعر ... »[٢] .

---

(١) المصدر السابق : ٢١٣ .

(٢) المصدر السابق : ٢١٣ - ٢١٤ .

على أن بعض النقاد قد ذهب في تصوير ما يقع بين أجزاء القصيدة وأبياتها من الوحدة والتلاحم وشدّة التناسب إلى أبعد مما تفيده فكرة التآخي ، وأبلغ من مجرّد تمثيل الوشائج والصلات بين الأجزاء والأبيات بما يقع بين الإخوة الأشقّاء من التشابه والتماثل ؛ فقد شبّه الحاتمي ما يكون من ذلك الاتصال والالتحام بما يكون بين أعضاء الجسم الواحد ؛ فرأى أنّ « من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممتزجًا بما بعده من مدح أو ذم أو غيرهما غير منفصل منه . فإنّ القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتّصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهة تتخوّن محاسنه ، وتُعفِّي معالم جماله . وقد وجدت حذاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين محترسين من مثل هذه الحال احتراسًا يجنبهم شوائب النقصان ، ويقف بهم على محجّة الإحسان، حتى يقع الاتصال، ويؤمن الانفصال ، وتأتي القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء ... »[1] .

وقد اختلف النقاد والدّارسون المعاصرون حول دلالة هذا النص ، فعلى حين يحتفي به بعضهم ؛ فيراه يسمو « إلى أدق ما وصل إليه النقاد في العصر الحديث » [2] ، أو يراه « من أقوى النصوص التي وردت عن نقاد العرب في وحدة القصيدة »[3] ، أو يراه « نصًا بالغ الأهمية ، لأنّه يشير إلى انتهاء العرب

---

(١) حلية المحاضرة ٢١٥/١ ، وزهر الآداب وثمر الألباب ، للحصري – ضبط وشرح : د. زكي مبارك ، تحقيق وشرح: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، ط الرابعة ، بيروت – ١٩٧٢م : ٦٥١/٣.

(٢) انظر : النثر الفني في القرن الرابع ، زكي مبارك . دار الجيل ، بيروت – ١٩٧٥م : ١٣٧/٢ .

(٣) أسس النقد الأدبي عند العرب ، د . أحمد أحمد بدوي . دار نهضة مصر ، القاهرة – د . ت : ص٣٢٣.

للوحدة العضوية »[١] ، ويرى آخرون[٢] أنّه يمثّل امتداداً لآراء من سبقه من النقاد الذين تحدثوا عن الربط بين أجزاء القصيدة وأغراضها المتعدّدة ، وعن التخلّص من غرض إلى آخر ، كابن قتيبة وابن طباطبا ، ويعجب بعض هؤلاء من تحقّق الوحدة العضوية في القصيدة مع تعدّد أغراضها .

ويرى الدكتور محمد غنيمي هلال أنّ مثل هذه النصوص - يعني نصوص ابن طباطبا والحاتمي - « تقفنا ... على أن العرب تأثّروا بفكرة الوحدة العضوية التي كشف عنها أرسطو ، ولكن على نحو خاص ، إذ فهموا أنّ معنى هذه الوحدة هو إجادة وصل أجزاء القصيدة القديمة بعضها ببعض وإن لم يكن بين الأجزاء نفسها صلة، فبعدوا بذلك بعداً كبيراً عمّا أراد أرسطو...»[٣].

وقد أيّده الدكتور يوسف بكّار فيما يتعلّق بنص الحاتمي ، فرأى أن القسم الأول منه ، الذي يشبّه فيه بناء القصيدة بالإنسان في اتصال أعضائه بعضها ببعض ، يدلّ دلالة واضحة على مفهوم الوحدة العضوية لولا ما صُدّر به النص وختم به من الحديث عن الانتقال بين الأغراض ، فإنّ ذلك يدلّ - كما يرى - على « تخبّط الحاتمي » ، وعلى أنّه لم يحسن فهم وحدة العمل

---

(١) تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري ، د . محمد زغلول سلام . دار المعارف ، القاهرة - ١٩٦٤م : ٢/١٥٣ .

(٢) انظر : النقد الأدبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال : ٢٠٤ ، وبناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، د . يوسف بكّار ، دار الأندلس : ص٢٩٨ ، وقصيدة البيت الواحد ، خليفة التليسي ، دار الشروق ، ط الأولى - ١٤١١هـ / ١٩٩١م: ص١١ ، ووحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي ، د. حياة جاسم محمد ، دار العلوم للطباعة والنشر ، ط الثانية ، الرياض - ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م : ص ٥٩ - ٦٠ ، وعمود الشعر العربي النشأة والمفهوم ، د . محمد بن مريسي الحارثي . مطبوعات نادي مكة الثقافي الأدبي ، ط الأولى - ١٤١٧هـ / ١٩٩٦م : ص١٤٥ .

(٣) النقد الأدبي الحديث : ٢٠٤ .

عند أرسطو[١] .

ولا يغضّ من شأن فهم القدماء لوحدة القصيدة على نحو متقدّم حديثُهم عن ربط أجزاء القصيدة بعضها ببعض ، بل إن ذلك مما يقوّي اليقين بوجود مثل ذلك الوعي عندهم ، لا سيما وأنّهم يتحدثون عن الربط بين أغراض القصيدة من نسيب ومديح وغيرهما في إطار من فكرة المزج بين تلك الأجزاء ، وهي فكرة لمسناها في نصّ الحاتمي الذي تقدّم ، ويشير إليها نقاد آخرون حين يتحدثون عن الربط بين أجزاء القصيدة[٢] ، وهي تعني أن العلاقة المنشودة بين تلك الأجزاء ليست مجرّد علاقة انتقال ظاهري ، ولكنّها علاقة امتزاج واتّحاد بين كافة العناصر الأسلوبية والمعنوية المكوّنة لتلك الأجزاء .

ولا تقف العلاقة عندهم بين أجزاء وأغراض القصيدة عند وحدة المعاني والأساليب فحسب ، بل إنّ الجاحظ قد لاحظ أيضًا ما يدلّ على وحدة الشعور التي تشيع بين أجزاء القصيدة ، وذلك حين تحدّث عن تناغم وصف الشعراء لمشهد الصيد مع غرض القصيدة فقال : « ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة ، أن تكون الكلابُ التي تقتل بقرَ الوحش ، وإذا كان الشعر مديحًا ... أن تكون الكلابُ هي المقتولة ، ليس على أنّ ذلك حكايةٌ عن قصة بعينها ، ولكنّ الثيران ربما جرحت الكلاب وربّما قتلتها ، وأمّا في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة ، والكلاب هي السالمة والظافرة وصاحبها الغانم »[٣].

فانظر إلى هذا التناغم الدقيق الذي دأب الشعراء على التمسّك به في

---

(١) بناء القصيدة في النقد العربي القديم : ٢٩٨ .

(٢) انظر على سبيل المثال : عيار الشعر ٨ - ٩ .

(٣) الحيوان ، تحقيق وشرح : عبد السلام هارون . المجمع العلمي العربي الإسلامي ، ط الثالثة ، بيروت -١٣٨٨هـ / ١٩٦٩م : ٢/ ٢٠ .

الربط بين غرض القصيدة وذلك الجزء من أجزائها الذي يصف الصيد ، حتى أصبح عرفًا فنيّاً تواطئوا على أن يكون أحد مذاهب بناء القصيدة عندهم ، وهو كما ترى يتجاوز مجرّد الربط بين أجزاء متنافرة إلى إشاعة روح واحدة تغلب على الموضوعات المتعدّدة التي يتشكل منها كثير من القصائد العربية « وتأتي دقة ملاحظة الجاحظ ، وقبل ذلك ألمعيّة الشاعر العربي القديم، من الرصد أولاً، والحرص ثانيًا على ملاءمة الأثر الذي توحي به الصورة للجوّ العام للقصيدة ... وأجدر من ذلك بالملاحظة والإعجاب تصريح الجاحظ بأنّ « ذلك ليس حكاية عن قصة بعينها » – فقد يكون الواقع خلاف ما ذكر الشعراء ولكنه ناموس الفن ، ومقدرة الخلق لدى المبدع الحريص على وحدة الجوّ النفسي الذي ينبعث عن عمله »[١] .

وإذا ما أضفنا إلى النصوص والملاحظات السابقة كلامًا نفيسًا لعبد القاهر في دقة المشابكة بين وجوه النظم[٢]، وفي علاقات الجمل بعضها ببعض، ووجه بناء البيت على البيت[٣] ، وما بثّه في كتبه من حديث عن تلاحم أجزاء النظم ، وحديث حازم القرطاجني عن الربط بين فصول القصيدة[٤] ، وبين الأبيات داخل كل فصل[٥] ، وحديث النقّاد – في مجملهم – عن حسن الافتتاح والتخلّص وحسن الختام[٦] ، وغير ذلك مما يضيق المقام عن ذكره ؛ فإننا

---

(١) بين وحدة البيت ووحدة القصيدة في النقد العربي ، د. عبد الحكيم راضي ، مقال في (مجلة الشعر ، دار مجلة الإذاعة والتلفزيون ، العدد الثامن – ١٩٧٧م : ص ٤٧) .

(٢) انظر : دلائل الإعجاز ، قرأه وعلّق عليه : محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي بالقاهرة – د.ت : ص٩٣ فما بعدها . وسيأتي تفصيل هذا الجانب في الفصل الثاني من هذا البحث .

(٣) انظر : المصدر السابق ٢٤٣ فما بعدها .

(٤) انظر : منهاج البلغاء ٢٨٧ فما بعدها .

(٥) انظر : المصدر السابق ٢٩٣ فما بعدها .

(٦) انظر على سبيل المثال : كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ، لأبي هلال العسكري ، تحقيق وضبط : ==

سنقف على ما يقطع بأن النقد العربي القديم قد نظر إلى القصيدة بوصفها عملاً متّحداً متماسكًا ، وأنّ عنايته بهذا الجانب لا تقلّ – من الناحية النظرية على الأقلّ – عن عنايته بوحدة البيت واستقلاله .

على أنّ بعض الباحثين قد لحظوا قيمة تلك الإشارات المتفرّقة في ثنايا المصادر النقدية ودورها في الحكم بمعرفة النقاد العرب القدامى لمبدأ وحدة القصيدة ؛ فقد أشار الدكتور بدوي طبانة إلى قيمة إدراك النقاد القدامى والشعراء العرب للارتباط بين الأبيات ، في الدلالة على فطنتهم إلى مقياس الوحدة ؛ لأنّهم « كانوا يرون من علامة جودة الشعر أن تتابع أبياته ، وأن يكون كل بيت شديد الارتباط بما قبله وما بعده كأنّه أخوه ، وكانوا يرون من علامات التكلّف أن يستكره الشاعر الأبيات فيضع الأبيات حيثما اتفق ... »[1] .

ويعتبر مصطفى السحرتي اهتمام النقاد العرب القدامى ببنية البيت ، وتلاحم الأبيات ، وحسن نسق الكلام ، وحسن الافتتاح والخروج والخِتام – دليلاً على « توصل هؤلاء النوابغ إلى تعرّف الوحدة الشعرية »[2] .

ويرى الدكتور محمد أبو موسى أن للبلاغيين كلامًا سخيّاً في عنايتهم الفائقة « بروابط الجمل وعلاقات الفقر . ومن علاقات الجمل ضرب أبانوا فيه عن صلات بين جملة من الجمل ... حين ترى الجملة الأم ، وقد عطف عليها

== د . مفيد قميحة . دار الكتب العلمية ، ط الأولى ، بيروت ١٤٠١هـ / ١٩٨١م : ٤٨٧ – ٥١٣ ، والعمدة لابن رشيق ١/٢١٧ – ٢٤٠ .

(١) التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ، مطبعة لجنة البيان العربي ، ط الأولى ، القاهرة – ١٩٦٣م : ص٣٩١ .

(٢) النقد الأدبي من خلال تجاربي ، مطبعة لجنة البيان العربي ، القاهرة – ١٩٦٢م : ص ٥٦٧ .

عديد من الجمل متّصل بها على وجه متميّز من وجوه الاتصال ... بحيث يكون هناك جملة تمثّل جذرًا من جذور المعنى ، تولّدت منه فروع تنامت وامتدّت ولكنّها موصولة بخيط قويّ بهذا الأصل(*) .

وهذا غير صلات الفقر ، وعلاقات الأغراض الذي يطلق عليه أحيانًا عطف القصة على القصة ... قصة المعاني وحكاية الأغراض وصلاتها ... »[١] ، وأنّ كلام أهل العلم في هذا الباب الذي « لم تثره عقول أهل العصر ... قمينٌ أن تستخرج ، أو تُستولد منه ، حقائق تعين على تجلية كثير من الغوامض ، وخاصة ما يتّصل بطريقة تنامي المعاني في القصيدة ، واستخراج ذلك الأصل الذي بنيت عليه ، والبحث عن تلك الروابط الغائرة في نسيجها وهي كائنة لا محالة »[٢] .

وهذه الصلات والروابط بين الجمل والفقر والأغراض ، هي التي يتم بها بناء أصول المعاني وفروعها في القصيدة ، وهي التي تجمعها في وحدة متماسكة ، وتشكّل البناء الكلّي الذي ترتبط فيه الأبيات بعضها ببعض ، سواء أكان ذلك برابط لفظي ظاهر ، أو معنوي داخلي ، لكنّ هذا الأخير هو السبيل الأفضل والبناء الأمثل لدى الشعراء البلغاء ، والبلاغيين العارفين بأسرار بناء الشعر ؛ لأنّه يتيح بناء البيت المستقلّ المستغني بنفسه داخل البناء المتحدّ في القصيدة بما يقيمه من علاقات داخلية بين الأبيات ، كما سنرى في مفهومهم

---

(١) الصورة في التراث البلاغي ، (بحوث كلية اللغة العربية – جامعة أم القرى مكة المكرمة ، السنة الثانية– العدد الثاني ١٤٠٤ / ١٤٠٥هـ : ص ١٨٣) .

(٢) المصدر السابق ١٨٣ ، ١٨٤ .

(*) أشار أستاذنا في هذا إلى تحليل عبد القاهر لقول المتنبي : (دلائل الإعجاز ٢٤٤)

تَولَّوا بَغْتَةً فكأنَّ بينًا ... تهيبني ففاجأني اغتيالا

فكان مسيرُ عيسِهِمُ ذميلاً ... وسَيْرُ الدَّمعِ إثْرَهُمُ انهمالا

لحسن النّسق بخاصة ، وفيما سنتناوله في مفهوم استقلال البيت لدى النقاد العرب القدامى ، وما تعلّق بذلك من مفهوم التضمين وعلاقته ببناء البيت والقصيدة .

وعلى هذا فإنّ الكلام على وحدة القصيدة في النقد العربي القديم لا ينبغي أن يكون بمعزل عن دراسة القدماء لعلاقات الجمل والفقر والأغراض بخاصة ، وللبحث البلاغي بوجه عام ، إذ لا يكفي مجرّد الوقوف على بعض آراء النقّاد ، في بيان موقفهم ومبلغ جهدهم في باب وحدة القصيدة ، وسترى -فيما يلحق من هذه الدراسة- قيمة آراء البلاغيين في الكشف عن المفهوم الحقيقي لفكرة استقلال البيت في التراث النقدي العربي ، وسترى -كذلك- ما يؤكد وجوب استصحاب الفكر البلاغي في دراساتنا للقضايا المختلفة في النقد العربي القديم .

ويعزو الدكتور محمد زكي العشماوي إنكار بعض النقاد المحدثين وجودَ الكيان العضوي في القصيدة العربية القديمة إلى « أنّهم نظروا فوجدوا أنّ السّمة الغالبة على الشعر القديم هي سمة التفكّك وعدم الارتباط ، وأنّهم سمعوا العرب يقولون هذا أفخر بيت وأغزل بيت وأشجع بيت ، وهذا بيت القصيد وواسطة العقد ... كما أنهم نظروا إلى النقاد العرب القدماء فلم يجدوا من بينهم من عني بدراسة القصيدة كاملة . فقد انصرف اهتمام النقد العربي القديم إلى الجملة أو الجملتين وإلى البيت أو البيتين ولم يجدوا حاجة إلى تتبّع الصور في العمل الفنيّ كلّه »[١] .

ويتفق الدكتور زكي العشماوي مع أولئك النقاد « في أنّ جهد النقد العربي القديم كان جهداً مقلاً فيما يتعلّق بالنظرة الشاملة للعمل الفني »[٢]

(١) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، دار النهضة العربية ، بيروت ١٩٧٩م : ص ٢١١ ، ٢١٢ .

(٢) المصدر السابق ٢١٢ .

ويرى – مع ذلك – أن ثمة إشارات مهمة « أظهرت اهتمام بعض النقاد القدماء بضرورة ارتباط أبيات القصيدة الواحدة »[١] ، لكنه يرى أنّ « هذه الإشارات من جانب النقاد العرب لا تستطيع أن تنهض دليلاً على إدراكهم لمعنى الوحدة العضوية بالمفهوم الحديث للكلمة ، كما أنّ تطبيقاتهم ودراساتهم التحليلية للقصيدة لم يتّضح فيها مفهوم واضح دقيق للكيان العضوي ... ولكنها تشير على الأقلّ إلى أنّ اهتمام القدماء بالبيت الواحد ، وقولهم هذا أفخر بيت وأغزل بيت ، وهذا بيت القصيد ... كانت تدفعه حماسة ناقد أو قارئ بصورة شعرية أو بيت رائع ، لا يعني أنّهم كانوا لا يعبأون بغير البيت الواحد ، أو أنّهم عجزوا عن إدراك العلاقات التي لا بد أن تتوافر في القصيدة ... فليس من شكّ أنّ تصور العرب للقصيدة لم يكن تصوّرًا لأبياتٍ منفصلة مستقلة » [٢] ، كما يذهب إلى أنّ « انتهاء المعنى الواحد ببيت من الشعر ، واكتمال الصورة في جملة أو جملتين لا يعني أن هذا البيت أو تلك الصورة منفصلة عن سابقتها أو مقطوعة عما يليها . ولو كان الأمر أمر بيت واحد أو أمر قصيدة مفككة الأوصال ، ما وجدنا النقد العربي يُعنى هذه العناية الكبيرة بالكلام عن حسن التخلص والخروج ، وبراعة الاستهلال ، وصحة التقسيم ، وبراعة الختام وغير هذا من مصطلحات تداولها البيانيون »[٣] .

وواضح من رأي الدكتور العشماوي أنّه ممن يؤمنون بأنّ النقد العربي القديم قد عرف نوعًا من الوحدة بين أجزاء القصيدة ، لكنها – على أية حال – ليست الوحدة العضوية كما هي في مفهوم النقد الحديث . كما أنه يرى أن النقد العربي لم ينظر إلى البيت بوصفه وحدة منفصلة عن القصيدة، وإن كان

---

(١) المصدر نفسه .

(٢) المصدر السابق ٢١٥ .

(٣) المصدر السابق ٢١٦ .

مستقلاً بمعنى خاص تام أو صورة كاملة، أما ما ذكره من قلّة جهد الناقد العربي القديم فيما يتعلق بنقد القصيدة فلا يمكن قبوله إلا إذا أراد قلة ذلك على المستوى التطبيقي .

ويستوقفنا فيما عرضناه من آراء النقاد والدّارسين المعاصرين حول معرفة النقد العربي القديم لوحدة القصيدة – عدة أمور :

الأول : أنّ البحث عن هذه الوحدة في نقدنا العربي القديم كان متداخلاً بل ومتطابقًا – عندهم – في أحيان كثيرة مع البحث عن « الوحدة العضوية » بمفهومها الحديث . وذلك ما أوقع كثيرًا من الدّارسين في التناقض أحيانًا والتردّد أحيانًا أخرى في الاعتراف بإدراك النقدالعربي القديم لوحدة القصيدة، ولو كانت معظم تلك الآراء أو الدراسات قد اعتدّت بأهميّة الخصوصية الثقافية التي توجّه الفكر والأدب في كل أمةٍ من الأمم ؛ فنظرت إلى النقد العربي القديم في موضعه وموقعه الصحيح من التراث الأدبي العربي ، دون محاولة إقحامه في نوع من المقارنة مع النقد الحديث ، لكانت أقرب إلى الموضوعيّة في طرح هذه القضية . وهل يضير النقد العربي القديم ألا يكون ما فيه من الحديث عن وحدة القصيدة مطابقًا للمفهوم الحديث للوحدة العضوية ! وكيف لنا أن نحكم أن ما عرفه النقد العربي القديم من أمر الوحدة في القصيدة يقلّ وضوحًا ودقّة عن المفهوم الحديث للوحدة العضوية ونحن لا نملك شواهد تطبيقية كافية لمفهوم وحدة القصيدة الذي شرحه النقاد القدامى فيما سبق بيانه من جوانب العناية بهذه الوحدة ! لكننا – مع ذلك – نستطيع أن نستشف من عنايتهم بتلك الجوانب أنهم كانوا ينظرون إلى القصيدة بوصفها وحدة مترابطة متكاملة متناسبة تناسبًا لا يقل عما يدعو إليه النقد الحديث من الوحدة الكلية للعمل الأدبي .

الثاني : أنّ قلّة الشواهد التطبيقيّة الموسّعة لدراسة الناقد العربي القديم للقصيدة بوصفها عملاً كاملاً لا تعني أنهم لم يفعلوا شيئًا من ذلك على نطاق واسع ، فثمة دلائل لا تحصى – كما رأيت – على أن النقد العربي القديم قد عني بالقصيدة عناية تضاهي عنايته بالبيت ، وإن كانت العناية بالبيت أظهر وأكثر .

وربما يرجع عدم توفر تلك الشواهد العملية الموسّعة لنقد القصيدة إلى سببين : أحدهما : أنّ التفرّد الشعري الذي هو غاية الناقد ، يكون في الغالب – مرتبطًا بالبيت الواحد – كما سنرى ، والاهتمام به لا يعني إغفال القصيدة ، بقدر ما يعني أن نقد البيت المتفرّد أكثر إغراءً من الوجهة الفنية لدى الشاعر والناقد والمتلقي . والآخر : أن الثقافة الأدبية العربية قد ارتبطت بالشفاهية إلى حدّ كبير ، فلم يكن لديها ذلك الميل إلى الاستقصاء في التحليل ، وكانت تعوّل في ذلك على الثقافة النقدية العالية المتوفرة في المتلقّي العربي ، التي تستغني في أكثر الأحوال بالإجمال عن التفصيل، وبالمعرفة والبصر عن البيان والتعليل، ولذلك فإن التراث النقدي المدوّن مليئ بالإشارات والتلميحات التي تشي بأنّ أمة العرب – كما هي أمة شاعرة – قد أوتيت من الملكة النقدية ما يجوّز لنا أن نقول : إنها أمّة ناقدة أيضًا .

الثالث : أن نقد أولئك المعاصرين لعناية النقد العربي القديم بما يُسمى بوحدة البيت – في مجالها التطبيقي – قد اتجهت إلى تلك الأحكام التي يفضّل فيها الناقد القديم بيتًا من الشعر في سياق ما ، كأمدح بيت وأغزل بيت وأحكم بيت ، وما يماثل ذلك من الأحكام العامة التي يُفضّل فيها بيت من الشعر في موضوعه أو غرضه أو معناه على ما سواه من أبيات الشعر العربي ، ولو أمعنّا النظر في هذا الاتجاه الشائع الغالب في النقد العربي القديم لوجدناه مرتبطًا بما ذكرناه قبل قليل – وبما ستراه بعد – من ارتباط التفرّد الشعري بالبيت

الواحد ، فكان من الطبيعي أن يتجه النقاد وسائر من يتلقى الشعر العربي القديم إلى تمجيد تلك الأبيات المتفردة في بابها والاحتفاء بها أكثر من غيرها، وقد أدى ذلك إلى دخول الظنّ على كثير من دارسي النقد العربي القديم بأنّ ذلك يمثل ضربًا من العناية بالبيت الواحد المستقل المنعزل عن القصيدة .

ونلحظ هنا كيف كانت العناية بالبيت المتفرّد والاحتفاء به على نحو ظاهر شائع في النقد العربي القديم سببًا من أسباب القول بإيمان ذلك النقد بوحدة البيت وعدم إدراكه للترابط بين أبيات القصيدة ، والذي يزيل الإشكال في ذلك هو إدراك الفرق بين معنى الاستقلال ومعنى الانعزال والانفصال . وذلك ما سنقف عليه في مواضع لاحقة من هذا البحث .

وعلى الرغم من غلبة تلك الآراء على أكثر النقاد والدارسين المحدثين من العرب ؛ فإن بعضهم قد أدركوا العلاقة بين استقلال البيت المتفرد ووحدة القصيدة ، على وجهها الصحيح ، فلاحظوا أنّ البيت حين يتفرّد بمعنى مستقل تام لا ينفصل عن سياقه ، ولا يباين قصيدته ، بل يكون له – على استقلاله بمعناه – اتّحاد تام مع سائر أبيات القصيدة .

وقد كان المرصفي من أولئك النقاد الذين أدركوا طبيعة العلاقة بين وحدة البيت ووحدة القصيدة ، بوصفها علاقة انسجام والتحام معتمدًا على ما عُرف عند القدماء بـ « حسن النسق » الذي يوضع به البيت في المكان المناسب من سياقه مع كونه في الوقت نفسه إذا أفرد قيمة فنيّة نادرة ، وذلك في تعليقه على قصيدة البارودي التي أوّلها :

تلاهيت إلا ما يجنّ ضمير ... وداريت إلا ما ينمّ زفير

إذ يقول : « انظر هداك الله لأبيات هذه القصيدة فأفردها بيتًا بيتًا ، تجد ظروف جواهر أفردت كل جوهرة لنفاستها بظرف ، ثم اجمعها ، وانظر جمال

السياق وحسن النسق ، فأنت لا تجد بيتًا يصحّ أن يقدّم أو يؤخّر ، ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث »[١] ، وينبّه المرصفي على دقّة هذا المسلك بتسميته « الطريقة المثلى »[٢] .

ونفى زكي مبارك التعارض بين فكرتي وحدة البيت ووحدة القصيدة ؛ فنبّه « إلى أنّ وحدة البيت لا تنافي وحدة القصيدة ، وإن ظنّ ناس غير ذلك ، فإنّ الوحدة في البيت يراد بها اتساق النغم والألحان بحيث يصحّ الوقف في نهاية كلّ بيت ، ولهذا قيمة في الرنّة الموسيقية التي يحرص عليها شعراء العرب أشدّ الحرص . أمّا وحدة القصيدة فيراد بها وحدة الغرض ، وذلك أن يقدّر الشاعر لنفسه صورة شعرية يرسمها رويدًا رويدًا في نظام وانسجام إلى أن يُتمّها بتمام القصيدة »[٣]. وقد ربط هذا الرأي بين تفضيل استقلال البيت والحرص على الجانب الإيقاعي ، وسيأتي بيان قيمة هذا الجانب في تفسير تأكيد النقد العربي القديم على ضرورة استقلال كل بيت بمعناه .

ومن النقاد المعاصرين الذين اقتربوا كثيرًا من فهم تلك العلاقة الخاصة بين البيت والقصيدة – طه أحمد إبراهيم ؛ فقد لحظ أن أداء المعنى الجزئي المختصر في البيت « والإفصاح عنه متحدّدًا متميّزًا عما سواه ... ليس يراد به عدم تسلسل الأفكار ، وليس يناقض طول النفس في القصائد . وإنما يراد به أن تستقل المعاني الجزئية استقلالاً لا يخضعها إخضاعًا ملحًا لما حولها ... »[٤] .

---

(١) الوسيلة الأدبية ، مطبعة المدارس الملكيّة – ١٢٩٢هـ : ٢/٤٧٥ .

(٢) المصدر نفسه .

(٣) النثر الفني في القرن الرابع ٢/١٥٥ .

(٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة – ١٩٣٧م : ص ٦١ .

وهذا فهم متقدّم لمسألة استقلال البيت وتفسير لظاهرة كراهة التضمين أقرب ما يكون إلى فهم الأوائل ومرادهم من الحرص على استقلال البيت الواحد ، لكنّ فهم المرصفي لمراد العرب من ذلك – في ضوء ما ذكره من (حسن النسق) الذي سيأتي بيان علاقته بمفهوم استقلال البيت في النقد العربي القديم– كان أكثر دقة ووضوحًا في فهم الأمر على وجهه ، والبعد عما وقع فيه كثير من النقاد والدّارسين المحدثين من الوهم في فهم هذه القضية .

وقد أشاد الدكتور محمد مندور بهذه اللّفتة من الشيخ المرصفي لا بوصفها تجمع في الرؤية بين الاعتداد بوحدة البيت ووحدة القصيدة ، بل بوصفها تلحظ نسق القصيدة ووحدتها بحيث لا نجد بيتًا يصح تقديمه على آخر ولا بيتين يصلح بينهما ثالث – في زمن مبكر من عصر النهضة العربية ، فمثل هذا النقد لم يُسمع به – كما يقول الدكتور مندور – إلا بعد ذلك بما يقرب من نصف قرن[١] .

ويدلّ صنيع الدكتور مندور على أن طبيعة العلاقة بين البيت والقصيدة في منظور النقد العربي القديم لم تكن واضحة حتى في أذهان كبار النقاد العرب المحدثين ، إذ نظروا إليها – في الغالب – على أنها علاقة تناقض وتضاد .

ويكفي للتدليل على دخول الوهم في ذلك على كثيرٍ من الدارسين المحدثين العرب أن نشير إلى أنّ الدكتور يوسف بكّار لمّا رأى أن بعض النقّاد العرب القدامى قد تناولوا ما يفيد اعتدادهم بوحدة القصيدة ، كمسألة القِران بين الأبيات ونحوها ، سارع إلى القول بأنّ من النقّاد العرب من يتمرّد على وحدة البيت وينكرها[٢] فلمّا وجد من بينهم من ظنّ – خطأً – أنه يدعو إلى أن

---

(١) انظر : النقد والنقاد المعاصرون ، مكتبة نهضة مصر : ص ٢٢ .

(٢) انظر : بناء القصيدة في النقد العربي القديم : ٣٥٣ – ٣٥٧ .

يكون البيت مستقلاً مستغنيًا بنفسه ، وهو في الوقت نفسه يدعو إلى التحام أجزاء النظم – وهو المرزوقي – وقع في حيرة لم يملك معها أن يفسّر هذا التناقض المتوهمّ تفسيرًا مقنعًا ؛ فذهب إلى أن المقصود بتلاحم أجزاء النظم لا يتجاوز مجرّد اقتران الألفاظ في البيت الواحد أو البيتين[١] .

ومن الدارسين المحدثين الذين فهموا علاقة استقلال البيت بوحدة القصيدة – على وجهها الصحيح – الدكتور محمد بن مريسي الحارثي ؛ وذلك في تفسيره لمراد المرزوقي من (التحام أجزاء النظم) ، وربطه في الوقت نفسه ببيان مراده من استقلال البيت داخل بنية القصيدة ؛ حين قرّر أنّ « الوحدة التي يبحث عنها المرزوقي في التحام أجزاء النظم والتئامه هي وحدة المعنى القادرة في نظره على تطويع وحدة المبنى ... وهذا الموقف النقدي من المرزوقي يجعل وحدة النصّ أمرًا يختص به المعنى ، مؤكدًا على استقلالية البيت بوحدة مشروطة بتحقّق التسالم والتقارن ، وسحب هذا الشرط إلى وحدة القصيدة خدمة لإظهار أجزاء المعنى وحواشيه في صورة متماسكة ، يوشك معها أن تكون القصيدة منه كالبيت والبيت كالكلمة ... » [٢].

كما إنّ الدكتور الحارثي لم يَرَ تعارضًا بين أن تستقل الأبيات المتفرّدة بأنفسها وتخرج من سياقاتها ، وبين أن تكون منتظمةً داخل نظام الوحدة المعنوية للقصيدة؛ لأن « تلك الأبيات الموصوفة بصفات التميّز ، لم تنظم مفردة، وإنما كانت ضمن بنيان نصوص وقصائد شعرية لكنها تفرّدت بحظوظها من تلك الصفات فوجدت حظوة لدى المتقبلّ ، جعلته يحتفي بها أكثر من غيرها ، من أبيات النصوص الشعرية والقصائد التي جاءت فيها تلك الأبيات ، التي

---

(١) انظر : المصدر السابق ٣٤١ – ٣٤٣ .

(٢) عمود الشعر العربي ، النشأة والمفهوم : ص ٥٠١ .

كانت طيّعة للحفظ والتداول والتمثّل بها ، فإذا ما أعيد تنظيم تلك الأبيات المتفرّدة ، في سياقاتها من النصوص الشعريّة ، تبيّنت مدى ارتباطها بسياقاتها ، وتضامّها مع وحداتها المعنوية الأخرى »[١] .

ومن هؤلاء أيضًا الدكتور عبد الحكيم راضي الذي اقترب من فهم نوع العلاقة بين وحدة البيت ووحدة القصيدة لدى النقاد القدامى ، فرأى أن « حديثهم عمّا سموه بـ (حسن النسق) يوضّح مرادهم بوحدة البيت ، وكيف لم يقصدوا بها ما ينقض وحدة القصيدة ... تلك هي حقيقة موقفهم - أو حديثهم - عن وحدة البيت ، وفي ذمّ التضمين ، وواضح أنّه لم يُقصد به أبدًا فصم عُرى الوحدة - من زاوية المعنى - بين أبيات القصيدة »[٢] .

ومن الباحثين المحدثين الذين لا يرون تنافيًا بين الوحدتين الدكتور حلمي مرزوق ؛ فإنّه يرى أنّ « الحقيقة التي لا مناص منها أنّ " بيت القصيد " لا يتعارض بحال مع الوحدة الفنيّة ، لأنّه في قصاراه تجلّي الموهبة في أقصاها ، ولا يمنع بحال أن يقع بيت في القصيدة يكون أجمع للحظات الإشراق ، وهو ما نقع عليه في آداب أشدّ المجددين الذين كانت الوحدة الفنية أو وحدة الرؤية هي آخر دعوتهم في التجديد شأن جبران مثلاً في قوله :

خلق الناس عبيدًا   للذي يأبى الخضوع

وإذا جاوزنا المجددين إلى الآداب الأوربية التي اقتفوا آثارها نرى " بيت القصيد " هنا وهناك فيما قرأناه من هذا الشعر ، وحسبنا قول شكسبير المأثور في هملت (To be or not to be) وما شابه ذلك ، وتلك مزية محسوبة في شكسبير توافر النقاد عليها فجمعوا له الكثير منها في كتب

---

(١) المصدر السابق : ٥٠٢ .

(٢) بين وحدة البيت ووحدة القصيدة في النقد العربي ، مقالٌ سبقت الإشارة إليه ، مجلة الشعر: ص ٤٧.

بخصوصها صنيع القدماء مع المتنبي في حكمه وأمثاله »[١] .

وهذا يعني أنّ ميل الشعراء والنقاد العرب القدامى إلى البيت الواحد يجب ألاّ ينظر إليه بوصفه منافيًا لوحدة القصيدة ، بل ينبغي أن يوضع في إطاره الصحيح ، وهو الميل إلى الاحتفاء بمواطن التفرّد والتجلّي في القصيدة ، التي لا تظهر غالبًا إلا في البيت أو البيتين أو الأبيات المعدودة منها ، وهو ميل يدفعه الشغف بالإيجاز والتكثيف وإثراء المعنى في أقلّ حيّز من اللفظ ، وهو لا يخصّ العرب وحدهم ، بل هو ميل إنساني عام تجده في آداب كثير من الأمم في شعر شعرائها ، وفي النقد الدائر حول ذلك الشعر .

وقد أكد هذه الحقيقة الأستاذ خليفة التليسي الذي ذهب إلى أنّ « الشعر الغربي يحفل بصور كثيرة من تركيز التجربة وتعقيلها وتتردّد فيه الحكمة المجردة والمثل السائر بل والنثرية السطحية والمباشرة الساذجة . ويكفي أن نشير هنا إلى أن شعراءهم الكبار لا يعيشون في الذهن إلا بأقوالهم التي اتخذت طابع الحكمة والمثل السائر »[٢] . ومضى يقول : « إن شاعرًا كدانتي لا يعيش في الذهن إلا ببعض الكلمات السائرة والومضات الشعرية الخاطفة التي تتألّق من حين إلى آخر في عالمه الذي بُولغ في تقدير قيمته الشعرية ... وشكسبير يعيش في الذهن الغربي بتعابيره الجميلة المقتطعة من مسرحياته ومقطوعاته الشعرية الخالدة المعبّرة عن لحظات العاطفة اللاهبة والذهول الشعري . فالتعبير السائر والفقرة الواحدة أو الجملة الواحدة التي تشبه البيت الواحد من الظواهر الواضحة في الشعر الغربي كما هي في الشعر العربي ،

---

(١) تطوّر النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين ، دار النهضة العربية ، بيروت – ١٩٨٣م : ص ٤٤٩ .

(٢) قصيدة البيت الواحد ٢٥ .

وفي كل شعر إنساني ... »[١] . ثم نقل التليسي نصوصًا يعترف فيها شعراء ونقاد غربيون محدثون بقيمة تلك الومضات والاستنارات التي تظهر في البيت أو الفقرة المستقلة[٢] .

وقد جاء حديث التليسي هذا في سياق ردّه على أولئك النفر من النقاد والشعراء العرب المحدثين الذين انبهروا بما لدى نقاد الغرب من أفكار حول الوحدة العضوية أو الموضوعية في القصيدة ، وقارنوا بينهم وبين النقاد العرب القدامى ، وربطوا عدم معرفة العرب القدامى لمثل تلك الوحدة بأمور ترجع إلى طبع الجنس العربي أو الطبيعة المحدودة للخيال العربي فبيّن التليسي أنّ الدعوة إلى وحدة القصيدة دعوة سليمة في ذاتها ولكنّ عيب دعاتها « التورّط في أحكام ومقارنات خرجت عن حدود القضية وحجمها إلى مجالات أبعد وأخطر حين عقدت المقارنات بين النفسية العربية والغربية . وبشكل جائر .

ومن الواضح أن هذه المقارنات لا تقوم على أساس علمي فليس هناك خصائص ملازمة للشعوب لا تتحوّل عنها ، ولعلّ في إعجاب هؤلاء بالنماذج التي أُعجبوا بها ما يدلّ على تجاوب الطبع العربي ، ولو كان ذلك الطبع ملازمًا لمزاج خاص لا يعدوه لرفضها رفضًا قاطعًا »[٣] .

ويأتي في هذا السياق ملاحظة الأستاذ محمد بنيس أنّ الحرص على وقفة نهاية البيت لم يكن خاصًا بالشعر « العربي وحده ، كما أنّه ليس رأي الشاعريين العرب القدماء وحدهم كما هو الاعتقاد السائد . هذا ما نلاحظه

---

(١) المصدر نفسه .

(٢) انظر : المصدر السابق ٢٦ – ٢٨ .

(٣) السابق ٢٤ .

في الشعرين الفرنسي والروسـي ، كنموذجين متباعدين للشعر الأوربي ...»[١] ، وينقل في هذا المقام نصًا لجون كُوهِين يدعو فيه إلى وجوب المطابقة بين الوقفة الوزنية والوقفة الدلالية[٢] ، وهــو - كما سترى - ما دعا إليه النقاد العرب القدامى في تأكيدهم على ضرورة استقلال البيت بمعنى تام وفي عيبهم للتضمين الذي يحول دون تحقيق التطابق التام بين الوقفة الوزنية والدلاليّة .

ومما يتصل بهذا أيضًا ما لاحظه أحمد أمين وزكي نجيب محمود على شعر شكسبير في مراحل من نتاجه الأدبي ، وذلك « أنّه في شعر المرحلة الأولى يغلب عليه أن يختم المعنى عند نهاية البيت ، أعني أنّه يجعل كل سطر وحدة معيّنة قائمة بذاتها ، فلما ازداد مهارة ورشاقة في الكتابة بالشعر المرسل أخذت تقلّ هذه الظاهرة فيجري المعنى من البيت إلى الذي يليه ، ولا يحرص الشاعر على أن ينتهي المعنى بنهاية البيت ، وقد عُدَّت الأسطر المستقلة في إحدى روايات المرحلة الأولى فوُجدت تسعة عشر سطرًا في كل عشرين ، وعُدَّت أمثال هذه الأبيات المستقلة في إحدى رواياته الأخيرة فوجد أنها لا تزيد على الثلثين ... » [٣].

وعلى الرغم مما ورد في صـــدر هذا النص من ربط تناقص الأبيـــات المستقلة في شعر المرحلة الثانية لدى شكسبير بمهارته ورشاقته في بناء الشعر المرسل ، فإنّ ما ورد فيه يدل على كثرة الأبيات المستقلة في شعره في المرحلتين معًا ؛ فإنها توشك أن تكون كل شعره في المرحلة الأولى وتبلغ ثلثي شعره في المرحلة الثانية ، وهذه نسبة كبيرة تدلّ على رسوخ مبدأ وحدة البيت

---

(١) الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ، دار توبقال للنشر ، ط الأولى ، المغرب - ١٩٨٩م : ١٤٨/١.

(٢) انظر : المصدر نفسه .

(٣) قصة الأدب في العالم ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة - ١٣٦٤هـ / ١٩٤٥م : ١٩٤/٢ .

حتى في تلك الآداب الغربية التي عُرف نقادها وشعراؤها بمدى تشبثهم بفكرة وحدة القصيدة ، وذلك ما يدفعنا إلى القول إن الوحدتين متوافقتان في النقد العربي القديم مثلما نلاحظهما في نقد الآداب الأوربية الحديثة ، بل إن ما نجده في النقد العربي القديم من حفاوة بالغة بالبيت بوصفه وحدة مستقلة لا تناقض وحدة القصيدة ، هو ما نجده في اتجاه بعض الدراسات الحديثة إلى دراسة وحدة البيت بوصفها علمًا مستقلاً ؛ يقول بنيس : « ما شرعت فيه الدراسات الحديثة ، منذ الشكلانيين الروس ، هو الانصراف لدراسة البيت ، وبناء تصوّرات نظرية جعلت من دراسته علمًا مستقلاً بذاته . وهنا يتموضع عمل كل من يوري تِينْيانُوف Youri Tynianov و بِيْنوا دو كورنيليي Benoit Le Cornulier كنموذجين متميزين للكتب المختصة في دراسة البيت . للأول كتاب " البيت الشعري " وللثاني كتاب " نظرية البيت " ... »[(١)].

ولعلّ من المهم أن نشير إلى أنّ الولع بالأبيات المستقلة أو الفقرات النادرة المتفرّدة لا يوجد فقط في شعر ونقد الآداب الأوربية الحديثة، ولكنّه موجود أيضًا في الآداب القديمةالسابقة للأدب العربي،فثمة ما يدلّ على اهتمام اليونان بالبيت الواحد كما كان يهتم به النقاد العرب ، يقول غرنباوم : « مما يستحق الملاحظة التشابه الشكلي بين أحكام هرموجينس الطرطوسي (وُلد ١٦١ب.م) وبين قول العرب هذا أمدح بيت قالته العرب »[(٢)]، بل إن غرنباوم يرى أن العرب قد سلكوا في ذلك مسلك « النظرية القديمة التي ترى الشعر والنثر نوعين من الكلام لا شكلين متمايزين من التعبير ... وإلى تلك النظرة يمكن أن نعزو شغف النقاد العرب القدماء بالتساؤل عن أشعر شاعر وأغزل بيت وأهجا بيت »[(٣)] .

---

(١) الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ١/١٢٢ .

(٢) دراسات في الأدب العربي ٣٧ .

(٣) المصدر السابق ٢١ .

ولعلّ فيما سبق ما يكفي للردّ على أولئك المستشرقين ومن تبعهم من النقاد والباحثين العرب المحدثين الذين جعلوا الاهتمام بالبيت الواحد من خصوصيات العرب وحدهم ، وربطوا ذلك بالعقلية العربية في ضوء مقولة الجنس والعرق ، وانتهوا إلى أنّ الاحتفاء بوحدة البيت في النقد العربي القديم يناهض الإيمان بفكرة وحدة القصيدة ؛ فقد رأينا أن لا تعارض ولا تنافي بين الوحدتين ، وأنّهم في حفاوتهم بالبيت الواحد إنما يحتفون بالتفرّد الفني الذي يتحقق غالبًا في هذا الجزء من القصيدة[١] شأنهم في ذلك شأن غيرهم من الأمم السابقة واللاحقة ، بل إنهم تفوّقوا في تقدير هذا النمط المتفرّد في فن الشعر « الأبيات المتفرّدة » .

---

(١) سيتأكّد هذا من خلال المبحث التالي الذي يتناول مفهوم استقلال البيت في النقد العربي القديم .

* مفهوم استقلال البيت في النقد العربي القديم :

إذا كنّا قد بيّنا في الصفحات السابقة أنّ النقد العربي القديم قد عني بوحدة القصيدة عناية ظاهرة ، وتناولها من جوانب مختلفة تدلّ على رسوخ هذا المفهوم في النظرية النقدية عند العرب؛ فإنّنا سنقف الآن متسائلين – في ضوء ما تقدّم بيانه من معالجة بعض المستشرقين والباحثين العرب المحدثين قضيتي وحدة البيت ووحدة القصيدة بوصفهما متناقضين –عن مفهوم استقلال البيت في النقد العربي القديم ومراد النقاد القدامى من احتفالهم الظاهر بالبيت الواحد محاولين تفسير شيوع ذلك المفهوم من خلال نصوص النقّاد التي تحدثوا فيها عنه ، ومن خلال بعض الإجراءات والملاحظات النقدية ذات العلاقة .

فمن غير المنكر القول إن النقد العربي القديم قد اعتدّ بالبيت الواحد واحتفى به احتفاءً ظاهرًا ، فذلك أمرٌ واضحٌ مشهور ، لكنّ القول بأنّ ذلك يعدُّ اهتمامًا بالجزء على حساب الكل مما لا يمكن التسليم به ، فهذه النظرة فيها – كما رأينا – جور وتحامل لا يستند إلى دليل .

ولعلّ ابن سلاّم (ت ٢٣١هـ) من أقدم من أشار من النقاد القدامى إلى مبدأ استقلال البيت واستغنائه بنفسه باعتباره من أهمّ ما يقوم به مفهوم «البيت المقلّد» وهو « المستغني بنفسه ، المشهور الذي يضرب به المثل »[١] ؛ فهو يتحدث هنا عن استقلال البيت لا من جهة انفراده وانعزاله عن سياقه ، بل من جهة اشتماله على بعض الخصائص الجمالية التي تجعله مشهورًا ذائعًا ، كتوفّر خاصة الاستقلال والخصائص الفنيّة للمثل ، أي أنّ ابن سلاّم يتحدث عن بعض السمات الفنيّة التي تؤهل البيت للاستقلال والشهرة والسيرورة ،

---

(١) طبقات فحول الشعراء ١/٣٦٠ – ٣٦١ .

وليس في هذا ما يدلّ على كون ابن سلاّم من دعاة « وحدة البيت » بمفهومه الحديث[١] كما يظنّ بعض الدّارسين ؛ من مثل الدكتور يوسف بكّار الذي قال إنّ الاستقراء يدلّ « على أنه ربما كان ابن سلاّم الجمحي أوّل من نصّ في صراحة على وحدة البيت واستقلاله من القدماء ، في حديثه عن البيت (المقلّد)...»[٢].

وإذا انتقلنا إلى ثعلب (ت ٢٩١ هـ) فإننا نجده يعتمد استقلال البيت بوصفه المبدأ الجمالي الرئيس الذي أقام عليه تصنيفه لأبيات الشعر العربي ، فنراه يقسّمها - من هذا الوجه - إلى خمس طبقات ، هي : الأبيات المعدّلة ، والغرّ ، والمحجّلة ، والموضّحة ، والمرجّلة ، وقد جعلها ثعلب في الجودة وفق هذا الترتيب[٣] ، وسنقف مع تصنيفه هذا في مواضع أخرى لاحقة من هذا البحث ، ولكنّ الذي يعنينا هنا - على وجه الخصوص - أن نشير إلى أن ثعلبًا من أوائل النقّاد الذين نظروا إلى مبدأ استقلال البيت باعتباره أحد أهمّ المبادئ الجمالية التي يقوم عليها بناء الشعر ، وبناء البيت الشعري نفسه .

ويبدو ثعلب أحرص القدماء على مبدأ استقلال البيت ؛ لأنه لا يذهب مذهب عامة من تناولوا هذا الأمر من الإشارة إلى أهمية استقلال البيت بمعناه ، أو الحديث عن عيب التضمين الذي يعوق ذلك الاستقلال ؛ بل يذهب

(١) يدلّ مفهوم « وحدة البيت » في النقد الحديث على استقلال البيت الواحد استقلالاً يعزله عن سياقه .

(٢) بناء القصيدة في النقد العربي القديم : ص ٣٢٩ .

وقد تبعه في هذا الرأي أيضًا الدكتور عوض الجمعيي في بحثه : التضمين العروضي وأثره في بناء النصّ الشعري في ضوء نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني ، نشر ضمن (علامات في النقد - النادي الأدبي الثقافي بجدة . المجلد الثامن - الجزء الثلاثون - شعبان ١٤١٩هـ) : ص ٢٣٢ .

(٣) قواعد الشعر ، تحقيق : الدكتور رمضان عبد التّواب . مكتبة الخانجي القاهرة ، ط الثانية ١٩٩٥ م : ٦٦ - ٨٧ .

إلــى أبعد مــن ذلك حين يرى أن نوعًا من الأبيات المستقلة وهو البيت الذي يكمــل معناه « بتمامه ، ولا ينفصل الكلام منه ببعضٍ يحسن الوقوف عليه غير قافيته »[١] – وهو عنده البيت المرجّل – هو أبعد الطبقات التي ذكرها « من عمود البلاغة وأذمّها عند أهل الرواية »[٢] ، أي أنّه يرى أن مجرّد عدم تحقّق استقلال البيت إلا عند آخر كلمة منه وعدم اشتماله على ما يتم به معنًى قبل القافية ، مع كونه بيتًا مستقلاً ، مما يؤخر طبقته في أبيات الشعر العربي ، ومعنى هذا أنه يرى أن هذا هو أقلّ ما يمكن قبوله من نماذج الأبيات المستقلّة، وذلك يشير إلى أنّ البيت الذي لا يكمل معناه إلا بما يليه من الأبيات – وإن كان مضمّنًا معه تضمينًا مقبولاً كما سنرى في حديثنا عن التضمين – لا يدخل عند ثعلب في طبقات الأبيات المختارة المتفرّدة .

وينظر الصولي (ت ٣٣٥ هـ) إلى استقلال البيت بمعناه ، باعتباره أحد الأسس الجمالية لبناء القصيدة ، وإلى استقلال أجزاء البيت باعتبار ذلك من الأسس الجمالية لبناء البيت ، فيقرّر أنّ « خير الشعر ما قام بنفسه وكمل معناه في بيته ، وقامت أجزاء قسمته بأنفسها ، واستغنى ببعضها لو سكت عن بعضه ، مثل قول النابغة :

فلست بمستبقٍ أخًا لا تلمّه   على شعث أيُّ الرّجال المهذّب

فهذا أجلّ كلامٍ وأحسنه . ألا ترى أنّ قوله : فلست بمستبق أخًا لا تلمّه ، كلامٌ قائمٌ بنفسه . فإن زدت فيه (على شعث) كان أيضًا مستغنيًا . ولو قلت (أي الرجال المهذب) وهو آخر البيت ، مبتدئًا به كَمَثَلٍ أردْته ، كنتَ قد أتيت

(١) قواعد الشعر ٨٤ .

(٢) المصدر نفسه .

بأحسن ما قيل فيه »[١] .

وقد جاء حديث الصولي هذا عقب نقده لابن الرومي في قوله :

أبصرته والكأس بين فـمٍ　　　منه وبين أنامـل خمـسِ

فكأنّها وكأنّ شاربهـا　　　قمرٌ يقبلّ عارضَ الشمسِ

قال : « وقد أحسن وملّح ، إلا أنّه جاء بالمعنى في بيتين ، واقتضى للبيت الأول دينًا على البيت الثاني . وخير الشعر ما قام بنفسه ... »[٢] .

وبمثل ما عقّب به الصولي على بيتي ابن الرومي ، عقّب المرزباني (ت٣٨٤هـ) على بيتين لامرئ القيس ، وهما قوله :

فقلت له لمّا تمطّى بصلبه　　　وأردف أعجازًا وناء بكلكل

ألا أيّها الليل الطويل ألا انجلي　　　بصبحٍ وما الإصباح منك بأمثل

فقد أخذ عليه أنّه لم « يشرح قوله (فقلت له) ما أراد إلا في البيت الثاني ، فصار مضافًا إليه متعلقًا به ؛ وهذا عيب عندهم ، لأنّ خير الشعر ما لم يحتج بيت منه إلى بيتٍ آخر . وخير الأبيات ما استغنى بعض أجزائه ببعضٍ إلى وصوله إلى القافية . مثل قوله[٣] :

اللّه أنجح ما طلبت به　　　والبرّ خير حقيبة الرَّحْل

ألا ترى أن قوله : « اللّه أنجح ما طلبت به » كلام مستغنٍ بنفسه ، وكذلك

---

(١) المصون في الأدب ، أبو أحمد العسكري . تحقيق : عبدالسلام هارون ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض ، ط الثانية ، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م : ٨ - ٩ .

(٢) المصدر السابق ٨ .

(٣) البيت لامرئ القيس ، انظر : ديوانه ، دار المعارف ١٩٦٨م : ٢٣٨ .

باقي البيت »[١] ثم يأتي المرزباني ببيت النابغة الذي استشهد به الصولي (فلست بمستبقٍ ...)، ويعدّه أبلغ وأجود من بيت امرئ القيس: (اللّه أنجح..)؛ لأنه حقق استقلال الأجزاء بلا عطف .

وواضح أن كلاًّ من الصولي والمرزباني يعلّل استكراه عيب التضمين بمخالفته للأصول الجماليّة لخير الشعر ، وهو ما تكون فيه الأبيات مستغنية بأنفسها ، قادرة على الاستقلال بمعنىً تام ، دون أن يحتاج بيت منها إلى بيت ، أي أنّ حديثهما عن استقلال البيت في هذا السياق لا يعني من بعيد أو قريب تفضيلاً لما سمي بـ « وحدة البيت » بما يحمله مفهومه -عند المحدثين- من تنافٍ مع وحدة القصيدة ، ولكنه يعني أنّ أفضل الشعر ما كان مبنيًا من أبياتٍ يستقل كل منها بمعنىً خاص ، يدلّ على ذلك أنهما يتبعان ذلك بالحديث عن استقلال الأجزاء من البيت بوصف ذلك دلالة على كونه من خير الأبيات .

وفي ملاحظة المرزباني التي اعتبر فيها ما جاء من الفقرات المستقلة داخل البيت بلا واوٍ أبلغ وأجود مما فيه الواو - ما يؤكّد على أنّ الأمر في العلاقة بين أجزاء البيت من جهة ، وبين الأبيات داخل القصيدة من جهة أخرى ، ينبغي أن يقوم في خير الأشعار على ما بين الفقرات المستقلة في البيت ، أو الأبيات المستقلة في القصيدة من صلاتٍ معنويّة وبناء فنيٍ له قيمته عند أهل البلاغة والعارفين بأصول المفاضلة بين الأشعار الجيّدة البليغة ، بحيث يقوم الربط على العلاقات المعنوية البيانيّة التي يمكن أن يبنيها الشاعر بين أجزاء بيته ، وبين أبيات قصيدته .

وإذا ما فُهم كلام النقاد العرب القدامى في استقلال البيت على هذا

---

(١) الموشّح ٤١ - ٤٢ .

(٢) المصدر السابق ٤٢ .

النحو، وبخاصة في ضوء علاقته بمسألة التضمين ، كما سنرى ؛ فإنه سيكشف لنا عن مفهوم فني خاص قام عليه تفضيل البيت المستقل في النقد العربي القديم ، لا يتنافى من أي وجه مع النظر إلى القصيدة بوصفها كيانًا متماسكًا منتظمًا في وحدة كليّة مترابطة .

ومما يعزز صلة مفهوم استقلال البيت بالنمط الأمثل لبناء الشعر العربي= ما نقله ابن الأثير عن أبي إسحاق الصابي (ت٣٨٤هـ) بعد أن أورد رأيه الذي ذهب فيه إلى أنّ طريق الإجادة والإحسان في النثر يخالف طريق ذلك في الشعر ؛ لأنّ « الترسّل هو ما وضح معناه ، وأعطاك سماعه في أوّل وهلة ما تضمنته ألفاظه ، وأفخر الشعر ما غمض ، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه »[1] ؛ فإنّ الصابي قال بعد ذلك – كما ينقل عنه ابن الأثير – : « ولسائل أن يسأل فيقول : من أي جهة صار الأحسن في معنى الشعر الغموض وفي معاني الترسّل الوضوح ؟

فالجواب أنّ الشعر بُني على حدود مقرّرة ، وأوزان مقدّرة ، وفُصِّلت أبياته ، فكان كل بيت منها قائمًا بذاته ، وغير محتاج إلى غيره ، إلا ما جاء على وجه التضمين وهو عيب . فلمّا كان النفس لا يمتدّ في البيت الواحد بأكثر من مقدار عروضه وضربه وكلاهما قليل ، احتيج إلى أن يكون الفضل في المعنى ، فاعتمد أن يلطف ويدقّ .

والترسّل مبني على مخالفة هذه الطريق ، إذ كان كلامًا واحدًا لا يتجزأ ولا يَتَفَصَّل إلا فصولاً طوالا ، ... يمرّ على أسماع شتى من خاصّةٍ ورعيّة ، وذوي أفهام ذكيّة وأفهام غبيّة ، فإذا كان متسلسلاً ساغ وقرب ، فجميع ما

---

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق : د . أحمد الحوفي و د . بدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر بالفجالة ، ط الأولى ، القاهرة – ١٣٨١هـ / ١٩٦٢م : ٦/٤ – ٧ .

يُستحب في الأول يكره في الثاني ، حتى إنّ التضمين عيب في الشعر وهو فضيلة في الترسّل »[١] .

وللمرزوقي (ت ٤٢١ هـ) نصٌ يكاد يتطابق مع نصّ الصابي الذي تقدّم ، في الحديث عن استقلال البيت وصلته ببناء الشعر ، وكان يمكن أن يكون – لو فهم على وجهه ، ومعه نصّ الصابي – مزيلاً للإشكال المتولّد عن القول بالعلاقة التناقضية بين استقلال البيت ووحدة القصيدة ، لكنّ بعض الدّارسين المحدثين الذين يوردون رأيهما في هذه المسألة ، يكتفون باقتطاع جزء من كلامهما ، وهو الجزء الذي يقرّر فيه المرزوقي أن الشعر مبنيٌ « على أن يقوم كل بيت بنفسه غير مفتقر إلى غيره إلا ما كان مضمنًا بأخيه ، وهو عيب فيه »[٢] ، أو الذي يقرّر فيه الصابي أنّ الشعر « بُني على حدود مقرّرة وأوزان مقدّرة ، وفصِّلَتْ أبياته ، فكان كل بيتٍ منها قائمًا بذاته ، وغير محتاج إلى غيره إلا ما جاء على وجه التضمين وهو عيب ... » [٣] ، ثم يقرّرون بأنّهما من النّقاد الذين صرّحوا بضرورة أن يكون البيت وحدة مستقلة بذاتها ويبنون على ذلك أنّهما من النقاد العرب القدامى الذين ينادون بوحدة البيت[٤] .

وإذا ما أعدنا الجزء المقتطع من كلام الصابي إلى سياقه من نصّه السابق ، والجزء المقتطع من كلام المرزوقي إلى سياقه مما سيرد في نصّه

---

(١) المصدر السابق ٤/٧ .

(٢) شرح ديوان الحماسة ، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون . لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط الثانية ، القاهرة ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م : ١/١٨ .

(٣) المثل السائر : ٤/٧ .

(٤) انظر على سبيل المثال : وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي ، د . حياة جاسم : ص ٦٧ ، وبناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، د . يوسف بكّار : ص ٣٤١ .

المماثل لنصّ الصابي ؛ وجدنا أنهما لا يوصلان إلى تلك النتيجة ؛ ذلك أنّ كلام الصابي – الذي منه النصّ المقتطع الذي تقدّم – يرد عنده في سياق الحديث عن الفرق بين مبنى (الترسّل) ومبنى (الشعر) ، الذي يقيمه على أنّ منهج بناء المعنى يختلف في كل منهما تبعًا لاختلاف طبيعة القوالب الشكلية المتاحة ، ولاختلاف المنهج الذي يتأتّى من خلاله كل من المترسّل والشاعر إلى بناء المعنى في قالبه الشكلي المتاح .

ويأتي في هذا السياق أيضًا حديث المرزوقي الذي بيّن أنّ الترسّل مبنيٌ « على أن يكون واضح المنهج ، سهل المعنى ، متسع الباع ، واسع النطاق ، تدلّ لوائحه على حقائقه وظواهره على بواطنه ، إذ كان موردُه على أسماع مفترقة ... فمتى كان مستهّلاً متساويًا ، ومتسلسلاً متجاوبًا ، تساوت الآذان في تلقّيه، والأفهام في درايته ، والألسن في روايته ، فيُسْمِحُ شاردُه إذا استُدعي ، ويُتعجّل وافده إذا استدني ، وإن تطاوَلَ أنفاس فصوله ... »[1] . فبناء المعاني في الترسّل أكثر سهولة واتساعًا منه في الشعر ، لتحرّره من قيود الوزن والقافية ، ومن ثم يصبح استدعاء الشوارد فيه أيسر وأسمح ، « ومبنى (الشعر) على العكس من جميع ذلك لأنّه مبنيٌ على أوزانٍ مقدّرة ، وحدودٍ مُقَسَّمةٍ ، وقوافٍ يُساق ما قبلها إليها مهيأةٍ ، وعلى أن يقوم كل بيت بنفسه غير مفتقر إلى غيره إلا ما يكون مضمّنًا بأخيه ، وهو عيبٌ فيه . فلمّا كان مداه لا يمتدّ بأكثر من مقدار عروضه وضربه ، وكلاهما قليل ، وكان الشاعر يعمل قصيدته بيتًا بيتًا ، وكل بيت يتقاضاه بالاتّحاد ، وجب أن يكون الفضل في أكثر الأحوال في المعنى ، وأن يبلغ الشاعر في تلطيفه ، والأخذ من حواشيه ، حتى يتّسع اللفظ له ، فيؤديه على غموضه وخفائه – حداً يصير المُدْرِكُ له

---

(١) شرح ديوان الحماسة ١/١٨ .

والمُشْرِفُ عليه ، كالفائز بذخيرة اغتنمها ، والظافر بدفينةٍ استخرجها . وفي مثل ذلك يحسن امّحاءُ الأثر ، وتباطؤ المطلوب على المُنتظِر . فكلُّ ما يحمد في الترسُّل ويُختار ، يُذَمّ في الشعر ويُرفض »[1] .

فواضح لمن تأمّل هذا النصّ وقرأه في سياقه من كلام المرزوقي أنه لا يتحدث هنا عن علاقة البيت الواحد بسياق القصيدة من جهة إيجاب أن يكون البيت المستغنى بنفسه غير المضمّن بأخيه مستقلاً منفصلاً عن القصيدة ، لكنّه يتناول ذلك في إطار إبراز ما يعانيه الشاعر من صعوبة ومشقة في التوفيق بين متطلّبات العروض ومتطلّبات المعنى ، فيرى أن البنية العروضية للبيت في القصيدة العربية ذات حدود مقدرة مقررة تضطر الشاعر - حين يجد معانيه التي يرومها أطول من الحيّز العروضي الضيق ، فيضيق عليه ما كان متّسعاً للمترسّل ، ويصبح اقتناص الشوارد عسير المنال - إلى الاجتهاد في تلطيف المعنى واختصاره وتكثيفه داخل الإطار العروضي للبيت الواحد ، ومن هنا يتولّد الغموض والخفاء الذي يحيط بذخائر الشعر ودفائنه .

وعلى هذا فإنّ مشكلة البيت المستقلّ - كما يصوّرها نصّ المرزوقي - ذات علاقة بصناعة المعنى الشارد الذي يجب أن يكون في بيت واحد ، فهي إذن مشكلة صناعة وإبداع البيت المتفرّد المستقل ، فاستقلال البيت لم ينل حظّه من اهتمام الشاعر والناقد العربي القديم إلا لأنّه يمثّل الإطار الشكلي الذي يتشكل فيه البيت المتفرّد ، الذي يُعدّ قمّة نجاح الشاعر في اقتناص المعنى الشارد داخل الحدود المقرّرة للبيت أي أنّ حديثه هنا حديث عن كيفية التأتّي والتأبّي في مراودة الشاعر لتلك المعاني الآبدة الشاردة التي يمثّل اقتناصها والظفر بها المحاولة الصائبة للشاعر من بين عدد من المحاولات التي يقوم بها

---

(١) شرح ديوان الحماسة ١/١٨ ، ١٩ .

في كل بيت من أبيات القصيدة .

ومعنى هذا أن حرص الناقد العربي القديم على استقلال المعنى في كل بيت من أبيات القصيدة ليس إلا توفيرًا لذلك الإطار الشكلي الذي يهيئ صناعة الأبيات المتفردة النادرة ويعدّ مضمارًا يستبق فيه الشعراء ، وغاية مجد أحدهم أن يصيب سبقًا فنيّاً يصبح فيما بعد من الذخائر المغتنمة والدفائن المستخرجة ، ولذا فإنه كان يستفرغ جهده في تطلّب ذلك .

ويأتي اهتمام المرزوقي بعيار التحام أجزاء النظم ضمن قواعد عمود الشعر[١] منسجمًا مع موقفه الصحيح – الذي سبق بيانه – من مسألة استقلال البيت[٢] .

لقد أفضنا في شرح مدلول نصّ المرزوقي لنوضّح أنّ فكرة البيت المتفرد أو استحسان سوائر الأمثال وشوارد الأبيات قد كانت وراء حرص الشاعر والناقد العربي القديم على استقلال البيت استقلالاً لا يقطعه عن سياقه ، ولكنّه يحقق له وجوداً فنيًا وقيمة عالية في سياقات أخرى .

أمّا موقف ابن رشيق فإنّه قد نُظر إليه بوصفه أوضح مواقف النقاد القدامى في الدعوة إلى وحدة البيت ؛ وذلك من خلال قوله : « ومن النّاس من يستحسن الشعر مبنيّاً بعضه على بعض ، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائمًا بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده ، وما سوى ذلك فهو عندي

---

(١) انظر : شرح ديوان الحماسة ١/ ١٠ .

(٢) حاول الدكتور يوسف بكّار في ظلّ فهمه لنصّ المرزوقي السابق على غير وجهه . حاول أن يجعل تفسير (التحام أجزاء النظم) مرتبطًا بتقارن الألفاظ لا بمفهوم وحدة القصيدة ، ليحلّ التعارض المتوهمّ في رأي المرزوقي ، غير أن الدكتور محمد بن مريسي الحارثي قد أوضح ارتباط قاعدة التحام أجزاء النظم بالوحدة المعنوية للقصيدة . انظر تفصيل ذلك ص ٤٤ من هذا البحث .

تقصير ، إلا في مواضع معروفة ، مثل الحكايات وما شاكلها فإنّ بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السّرد »[١]، لكنّ المقتبسين لهذا النص لا يذكرون تتمته المهمة وهي قوله : « ولم أستحسن الأول على أنّ فيه بعداً ولا تنافراً ، إلا أنّه إن كان كذلك فهو الذي كرهت من التثبيج »[٢] .

ومرة أخرى نواجه مشكلة اقتطاع النصوص من سياقها وفهمها – من أجل ذلك – على غير وجهها ؛ فبعض الدراسات الحديثة التي عوّلت على نص ابن رشيق هذا في تصنيفه بين النقاد المؤيدين لوحدة البيت المناهضة لوحدة القصيدة = لا تورد في نصّه تعليله الأخير [٣] الذي وضّح به سبب عدم استحسانه لبناء أبيات الشعر بعضها على بعض ، على نحو يحتاج فيه البيت إلى ما قبله أو ما بعده ، وهو أنه لا يستحسن ذلك من أجل أنه يولّد بعداً أو تنافراً ، ولكنه لا يستحسنه لأنّه يجعل الكلام مثبجاً ، « ومن حسن النظم أن يكون الكلام غير مثبّج ، والتثبيج جنس من المعاظلة »[٤] .

وقد عقد ابن رشيق باباً جمع فيه بين المعاظلة والتثبيج ، وذكر فيه أنّ من المعاظلة في القوافي التضمين ، كما حكاه الخليل[٥] ، « أمّا التثبيج فهو طول الكلام واضطرابه ، ولا يقال كلامٌ مثبَّجٌ حتى يكون هكذا »[٦] . ويتضّح من هذا العلاقة الوثيقة بين عيب التضمين الذي يمتدّ فيه الكلام إلى أكثر من البيت

---

(١) العمدة ٢٦١/١ – ٢٦٢ .

(٢) المصدر السابق ٢٦٢/١ .

(٣) انظر على سبيل المثال : وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العبّاسي ، ص٦٧ ، وبناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، ص٣٤٥.

(٤) العمدة ٢٦١/١ .

(٥) العمدة ٢٦٤/٢ .

(٦) المصدر نفسه .

الواحد والتثبيج الذي هو طول الكلام واضطرابه ؛ ذلك أنّ التطويل الذي يحدثه التضمين يؤدي إلى اضطراب الكلام ، وهو ما كرهه ابن رشيق في بناء أبيات القصيدة .

ومعنى ذلك أن استحسان ابن رشيق لاستقلال البيت وقيامه بذاته لا يعني أنّه لا يحبذّ تماسك القصيدة ووحدتها ، بل يعني أنه يكره اتصال الأبيات في القصيدة من جهة العبارة على نحو مستكره يفضي إلى المعاظلة ، ويؤيد ذلك أنّه يعدّ التعلّق بين البيتين إذا كان موضعه بعيدًا من القافية أقلّ عيبًا من التضمين[١] ، ويجيز انبساط الشاعر في معانيه في أكثر من بيت إذا لم يؤثر ذلك على جودة الشعر[٢] .

وهكذا نرى أن نصّ ابن رشيق الذي عُوِّل عليه في تصنيفه ضمن مناهضي وحدة القصيدة لم يُفهم على وجهه ؛ لأنّه إنّما يؤكّد على استحسان استقلال البيت من جهة العبارة وكراهة اعتماده على غيره من الأبيات من هذا الوجه ، دون أن يدلّ على رفض وحدة القصيدة .

وغنيٌ عن البيان أن تأكيد ابن رشيق على استقلال البيت إنما يراد به تهيئة البيت من الناحية الشكلية لأن يكون حاملاً للمعنى المستقلّ الشارد السائر ، وهو ما رأيناه عند أكثر النقّاد ، وسترى في الفصل الثاني من هذه الدراسة أن عنايتهم بالبيت ليست عناية به من جهة كونه مستقلاً فحسب ، بل من جهة كونه مستقبلاً متفرّدًا .

وإذا كانت نصوص النقاد القدامى التي يكثر الاستشهاد بها في عرض

---

(١) العمدة ١/١٧١ .

(٢) انظر : المصدر نفسه .

مفهوم ما يسمى « وحدة البيت » في النقد العربي القديم = لا تقدّم لبعض المعاصرين تفسيراً واضحاً كل الوضوح لطبيعة العلاقة بين البيت المستقلّ والقصيدة عند القدماء ، فإنّنا نرى تفسير العلاقة بينهما - بمثل ما قدّمنا - أوضح ما يكون لدى البلاغيين في حديثهم عن « حسن النسق » ، الذي يعدّه ابن أبي الإصبع من محاسن الكلام ، وهو « أن تأتي الكلمات من النثر والأبيات من الشعر متتاليات ، متلاحمات تلاحماً سليماً مستحسناً ، لا معيباً مستهجناً ، والمستحسن من ذلك أن يكون كل بيتٍ إذا أُفرد قام بنفسه ، واستقلّ معناه بلفظه ، وإن ردفه مجاوره صار بمنزلة البيت الواحد ، بحيث يعتقد السامع أنّهما إذا انفصلا تجزأ حسنهما ونقص كمالهما ، وتقسّم معناهما ، وهما ليس كذلك ، بل حالهما في كمال الحسن وتمام المعنى مع الانفراد والافتراق كحالهما مع الالتئام والاجتماع »[١].

ومعنى هذا أننا يمكن أن نفهم من هذا النصّ في صراحة ووضوح ، ومن النصوص التي تقدّمت وإن كانت أقلّ صراحة ووضوحاً = أنّ البيت في البنية المثالية الجمالية للشعر العربي ينبغي أن يؤدي دوراً فنيّاً مزدوجاً ، باتّحاده مع سياقه الخاص من جهة ، وباستقلاله من جهة أخرى بقيمة فنيّة خاصة تؤهّله لأن يكون وحده شيئاً مذكوراً ، أي أن البيت الشعري عند العرب في صورته المثالية يحقّق قيمتين جماليتين في آن ، قيمة الاجتماع والتكامل مع النص ، وقيمة الانفراد الذاتي الكامل ، وهذه هي المعضلة الفنيّة التي تجعل بناء القصيدة العربية يحتاج إلى غير قليل من الحيلة والمهارة الفنيّة التي لا تكاد تتوفّر إلا لفحول الشعراء الذين يستطيعون تحقيق البناء الكلي للقصيدة ،

---

(١) تحرير التحبير ، تقديم وتحقيق : حفني محمد شرف . المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية - لجنة إحياء التراث الإسلامي ، القاهرة - ١٣٨٣هـ : ص ٤٢٥ . وكذلك : بديع القرآن : ص ١٦٤ .

ويستطيعون في الوقت ذاته صناعة البيت المتفرّد المستقلّ .

ولما كان بناء البيت المستقلّ المتفرّد بين الأبيات المتّصلة المترابطة ، يتطلّب ذلك القدر من الدقّة والمهارة ، كان النقاد يشيرون – كما رأينا فيما تقدّم – إلى التحدّي الفني الذي يواجه الشاعر العربي في الملاءمة بين متطلبات الوحدة الكليّة ومتطلبات إبداع الشوارد والسوائر داخل نطاق تلك الوحدة .

وبسبب من ذلك وثيق يجعل ابن خلدون « الشعر من بين فنون الكلام صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته بالصناعة من المتأخرين لاستقلال كل بيتٍ منه بأنه كلام تام في مقصوده ، ويصلح أن ينفرد دون سواه ، فيحتاج من أجل ذلك إلى نوع تلطّف في تلك الملكة ، حتى يفرغ الكلام الشعري في قوالبه التي عرفت له في ذلك المنحى من شعر العرب ، ويبرزه مستقلاً بنفسه ، ثم يأتي ببيت آخر كذلك ثم ببيت آخر ، ويستكمل الفنون الوافية بمقصوده ، ثم يناسب بين البيوت في موالاة بعضها مع بعض بحسب اختلاف الفنون التي في القصيدة ولصعوبة منحاه وغرابة فنّه كان محكّاً للقرائح في استجادة أساليبه وشحذ الأفكار في تنزيل الكلام في قوالبه ... »(١) .

وهكذا نرى أن ابن خلدون يتناول فكرة استقلال البيت في إطار المحافظة على المناسبة بين البيوت في القصيدة على اختلاف فنونها وأغراضها في توافق بين المطلبين ، دون أن يطغى أحدهما على الآخر ، ويشير إلى ارتباط ذلك بالقدرة على الملاءمة بين المعنى والقوالب المعروفة في الشعر من أوزان وقواف ، فيذكّرنا بما استنتجناه من نصوص الصابي والمرزوقي وابن رشيق من اعتبار استقلال البيت أو استقلال الكلام الموجز مشكلة خاصة بفنّ الشعر .

---

(١) مقدّمة ابن خلدون ، تحقيق : درويش الجويدي . المكتبة العصرية للطباعة ، ط الأولى ، بيروت – ١٤١٥هـ : ص ٥٦٨ .

وفي هذا السياق – أيضًا – يمكن أن نفهم كلام ابن خلدون في طبيعة العلاقة بين بناء البيت وبناء القصيدة بوصفها مشكلة الشاعر ؛ فقد أشار إلى أن الشعر « في لسان العرب غريب النزعة عزيز المنحى »[١] ، وأرجع ذلك إلى حاجة الشاعر فيه إلى مراعاة عددٍ من المباني الفنيّة المتطالبة « إذْ هو كلام مفصّل قطعًا قطعًا ، متساوية في الوزن ، متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة ، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتًا ... ، وينفرّد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنّه كلام وحده ، مستقلّ عما قبله وعما بعده . وإذا أُفرد كان تامًا في بابه في مدح أو نسيب أو رثاء فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقلّ في إفادته، ثم يستأنف في البيت الآخر كلامًا آخر كذلك، ويستطرد للخروج من فنٍ إلى فن ، ومن مقصود إلى مقصود بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن يناسب المقصود الثاني ، ويبعد الكلام عن التنافر ، كما يستطرد من النسيب إلى المدح ، ومن وصف البيداء والطلول ، إلى وصف الركاب أو الخيل أو الطّيف ، ومن وصف الممدوح إلى وصف قومه وعساكره ... »[٢] .

وأي شيء أكثر وضوحًا مما رأينا في النصوص السابقة التي تدلّ بما لا يدع مجالاً للشكّ أو التردّد على أن النقد العربي القديم لم يقصر اهتمامه على البيت بوصفه وحدة مستقلة منعزلة عن سياقها ، ولكنّه اهتم بالبيت والقصيدة معًا ، بوصفهما وحدتين متوافقتين ، فهو يؤمن بوحدة القصيدة ، وباستقلال البيت وانفراده بمعنى خاص ، في تناغمٍ فني واضح ، يتّحد فيه الواحد مع المجموع ، وتنسجم فيه الوحدة مع التنوّع ، ولم تكن المشكلة في بناء البيت

---

(١) المصدر نفسه .

(٢) المصدر نفسه .

المستقلّ فحسب ، بل كانت في أن يكون – مع ذلك – متحداً مع القصيدة ، تلك هي المعضلة الفنية التي أشار إليها النقاد القدامى الذين تحدثوا عن استقلال البيت في النقد العربي القديم ، بوصفها مشكلة الشاعر ، إذْ النقد العربي يكتفى بالدعوة من الناحية النظرية إلى بناء النّص الذي تُراعى فيه الوحدتان معًا ، ويترك للشعراء محاولة تطبيق ذلك في بناء القصيدة .

وعلينا – والأمر كذلك – أن نفصل بين النقد والشعر في هذه القضية ، فإذا كانت العلاقة بين البيت والقصيدة لدى النقد العربي القديم علاقة اتّحاد من جهة ، واستقلال فني متفرّد من جهة أخرى ، فإنّ هذه العلاقة تمثّل مغامرة فنيّة لا يقدر عليها إلا الشاعر المتمكن ، ولهذا ربط عبد القاهر بين انتاج البيت المتفرّد الواحد وفحولة الشاعر وتمكّنه من دقائق الصنعة الشعرية[١] ، ولهذا – أيضًا – وجدنا كثيراً من الشعراء – كما سنشير في مبحث التضمين – يخفقون في المحافظة على استقلال البيت ، ووُجدت كثيرٌ من النماذج التي يعتمد البيت فيها على ما قبله أو ما بعده ، على تفاوت في درجات اعتمادها وافتقارها إلى غيرها .

وخلاصة القول إنّه يمكننا تفسير احتفاء النقد العربي القديم باستقلال البيت الواحد ، بوصفه احتفاء بتلك الملكة الفنيّة الفذّة التي تستطيع إنتاج الأبيات المستقلة المتفردة ، الداخلة في نسيج البناء المتحد المتماسك في القصيدة .

وإذا كان النقد العربي القديم – في ظلّ فكرة البيت المتفرّد – يمجّد استقلال نصف البيت[٢] ، بل ربعه[٣] ، وهو في الوقت نفسه يدعو إلى تناسب

---

(١) انظر : دلائل الإعجاز ٨٨ .

(٢) سيأتي الحديث عن هذا في غير موضع من هذا البحث .

(٣) انظر على سبيل المثال : الأغاني ، للأصفهاني ، دار الكتب المصرية ، ط الأولى ، القاهرة – ١٩٢٨م : ٧/١١ – ٨ .

شطري البيت واتّحادهما والتحامهما[١] دون أن يكون بين الأمرين تنافٍ أو تعارض ، فلا الإعجاب بالأنصاف والأرباع المستقلة من الأبيات يعني إهمال أو تناسي تلاحم البيت والتئامه ، ولا انتظام البيت وتلاحمه يمنع استقلال تلك الفقرات المتفرّدة منه بارتفاع قيمتها الفنيّة - إذا كان ذلك كذلك فلا يبعد أن نجد مثل ذلك في علاقة البيت المستقل المستغني بنفسه بالقصيدة التي ينتمي إليها ، وذلك ما وضّحته قراءة نصوص النقاد في مسألة استقلال البيت ، التي لم يُحسن أغلب الدارسين المحدثين فهمها ، حين نظروا إليها من زاوية مصطلح « وحدة البيت » الذي يوحي بالتنافر بين البيت المستقلّ والقصيدة ، باعتباره وحدة منعزلة عن سياق القصيدة ، ولم ينظروا إليها من خلال سياقها الصحيح وهو البحث عن البيت المتفرّد ، وكان هذا أحد الأسباب المهمة في إشكال هذا الأمر على كثير من أولئك الدّارسين .

وثمة سبب آخر لذلك الإشكال وهو أنّ أكثر الدّارسين الذين تناولوا ما يسمى (وحدة البيت) في النقد العربي القديم قد اعتمدوا على نصوص منتزعة منفصلة عن سياقها ، ولهذا فإنّ مفهوم النقاد العرب القدامى لاستقلال البيت الواحد واستغنائه بنفسه لم يكن واضحًا عند كثير من أولئك الدّارسين ، بل إن ذلك قد أدّى بهم إلى إصدار أحكامٍ اعتمدوا فيها على التقليد ، دون البحث والتمحيص في دلالات تلك النصوص داخل السياق الذي وردت فيه عند الناقد الواحد ، وداخل المنظومة المتكاملة لنظرية النقد العربي القديم .

---

(١) انظر على سبيل المثال : عيار الشعر ٢٠٩ . .

استقلال البيت والتضمين :

من أهم مظاهر الحرص على استقلال البيت في النقد العربي القديم عيب تجاوز المعنى الشعري للبيت الواحد وهو ما عُرف بعيب التضمين .

وقد رأينا فيما سبق كيف صاحبت فكرة عيب التضمين آراء كثير من النقّاد في مسألة استقلال البيت ، وكيف اعتبرت تلك الآراء خلوّ البناء الشعري من هذه الظاهرة من المقوّمات الجمالية التي يقوم عليها بناء الشعر العربي ؛ ذلك أنّ القصيدة العربية تُبنى بيتًا بيتًا ، بحيث يمثّل كل بيت منها وحدة مستقلة من جهة الوزن والمعنى معًا ، دون أن تنفصم عرى الوحدة بين أبيات القصيدة ، وبهذه البنية الخاصة يبقى ذلك الجزء المحدّد (البيت) صالحًا – من حيث الشكل – لبناء المعنى المستقلّ الذي ينتهي بنهاية القافية ، التي تؤدي هي الأخرى دورًا فاعلاً في نسيج القصيدة .

ومن هذا الوجه بالذات تأتي أهمية بحث التضمين بوصفه أحد معوّقات بناء البيت المستقلّ الذي يسعى إلى أن يكون قائمًا بذاته ، مع احتفاظه بالوشائج والصلات المعنوية التي تربطه بما قبله وما بعده من الأبيات .

ولكي نعرف حقيقة مراد النقاد القدامى من التضمين – وقد عرفنا طرفًا منها فيما مضى من نصوصهم التي تحدّثوا فيها عن استقلال البيت – فإننا سنقف هنا على موقف النقاد من التضمين من خلال تناولهم المباشر له في عيوب الشعر أو عيوب القافية، وسنسوق لذلك بعض ما ورد عندهم من تعريفاته وشواهده ، كما سنورد أيضًا بعض آراء العروضيين الذين اعتبروه أحد عيوب القافية ، لتبيُّن وجه العيب فيه ، ولمعرفة مدى إجماع العلماء على إدخاله ضمن قائمة عيوب الشعر .

فمن أوجز تعريفات التضمين ما نجده عند المبرّد في (باب عيوب الشعر)؛ فإنّـه قد اكتفى في تعريفه بقوله : « التضمين تأخير معنى بيت إلى الآخر »[١] وشاهده عنده قول الراجز[٢] :

وما عَلَيْكِ أَنْ تقولي كُلَّمـا

سبَّحْتِ أو هلَّلْتِ يا اللَّهُمَّ ما

اردُدْ علينا شيخنا مُسَلَّمَا

وفي قوله : (تأخير معنى بيت ...) دليل على أنّ الأصل في معنى البيت ألاّ يؤخر إلى ما بعده ، وأن يتمّ معناه في الحدود المعروفة له ، فإنْ أُخِّر حصل التضمين ، ولم يفصّل المبرّد في ذلك . ويدلّ استشهاده بالرجز هنا على أنّ التضمين يقع فيه أيضًا ، ولعلّ وقوعه فيه أكثر ؛ لأن الأمر فيه أضيق ؛ فإنّ قوافيه المتقاربة لاتتيح للراجز إنهاء المعنى بانتهاء القافية .

أمّا المضمّن عند ابن عبد ربه « فهو ألاّ تكون القافية مستغنية عن البيت الذي يليها نحو قول الشاعر :

وهم وردوا الجفار على تميمٍ وهم أصحاب يوم عكاظ إنّـي

شهدت لهم مواطن صالحاتٍ تُنَبِّيهِمْ بـودّ الصدر منّـي

وهذا قبيح ؛ لأنّ البيت الأول متعلّق بالبيت الثاني لا يستغني عنه ، وهو كثيرٌ في الشعر »[٢] . وقد عدّ ابن عبد ربه هذا النوع أحد عيوب القوافي[٣] .

---

(١) القوافي وما اشتقت ألقابها منه ، حقّقه وقدّم له وعلّق عليه : د. رمضان عبد التواب . مطبعة جامعة عين شمس ، ط الأولى ، القاهرة – ١٩٧٢م : ص ١٢ .

(٢) العقد الفريد ، تحقيق : محمد سعيد العريان . دار الفكر ، بروت ، د . ت : ٣١٤/٦ – ٣١٥ .

(٣) المصدر السابق ٣١٣/٦ – ٣١٥ .

وعدّ المرزباني التضمين من عيوب الشعر ، وذكره بعد أن أورد عددًا من عيوب القوافي ، وهو عنده « بيتٌ يبنى على كلام يكون معناه في بيتٍ يتلوه من بعده مقتضيًا له ؛ فمن ذلك قوله :

وسعد فسـائلهم والرباب ... وسائل هـوازن عنا إذا ما

لقيناهم كيـف نعلوهـم ... بواتر يغرين بيضا وهـاما »[١] .

ومن النقاد الذين تحدّثوا عن التضمين ضمن عيوب الشعر – قدامة بن جعفر ؛ فقد أورده ضمن عيوب ائتلاف المعنى والوزن معًا ، ولكنّه لم يستخدم مصطلح (التضمين) الـذي تداولـه النقـاد والعروضيون ، بل أطلـق عليه لقب « المبتور »[٢] ، وهو مصطلح انفرد قدامة باختراعـه[٣] ، ويدلّ إطلاقه هذا اللقب على البيت المضمّن مع أخيه ، وعدّه من عيوب ائتلاف المعنى والوزن – على أنّ قدامة ينظر إلى هذا العيب في إطار الاعتداد بفكرة استقلال البيت التي تقوم على ضرورة المطابقة بين البنية الدلالية والبنية العروضية للبيت ، دون أن يضطر الشاعر إلى إحداث البتر المنافي لمبدأ استقلال البيت ، ولذلك يقول في تعريف (المبتور) : « وهو أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيتٍ واحد ، فيقطعه بالقافية ويتمّه في البيت الثاني ، مثال ذلك قول عروة بن الورد :

فلو كاليوم كان عليَّ أمري ... ومن لك بالتدبّر في الأمور

---

(١) الموشّح ٣٢ .

(٢) نقد الشعر ، تحقيق : كمال مصطفى ، ط الثانية ، ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م : ص ٢٢٢ .

(٣) انظر : قدامة بن جعفر والنقد الأدبي ، د . بدوي طبانه . مكتبة الأنجلو المصرية . ط الثالثة ١٩٦٩م : ص ٣٢٠ – ٣٢٢ . وانظر : المصطلح النقدي في نقد الشعر ، إدريس الناقوري . المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، ط الثانية ، طرابلس ، ليبيا – ١٩٨٤م : ص ٧٦ .

فهذا ليس قائمًا بنفسه في المعنى ، ولكنه أتى بالبيت الثاني بتمامه ، فقال :

إذًا لمَلكْتُ عِصْمَةَ أمِّ وَهْبٍ   على ما كان من حَسَكِ الصُّدُورِ »(١).

ويتّفق موقف قدامة في عدّه البيت (المبتور) من الأبيات المعيبة في الشعر – مع موقف سائر النقاد القدامى ، الذين اطّرد تمسكّهم بمبدأ قيام البيت بنفسه واستقلاله بمعناه، باعتباره أحد الأسس الجمالية للبيت الشعري ، التي يدخل بفقدها في جملة المعيب ، غير أنّ قدامة لم يستثن في عيبه للمبتور أي صورة من صور بتر المعنى ، وهو ما يخالف موقف أكثر النقاد والعروضيين من التضمين ، كما سنرى .

وجعل ابن سنان الخفاجي (٤٦٦ هـ) التضمين من عيوب القوافي ، « وهو ألاّ تستقل الكلمة التي هي القافية بالمعنى حتى تكون موصولة بما في أوّل البيت الثاني وذلك مثل قول النابغة الذبياني : وهم وردوا الجفار ... » (٢).

وذكر ابن سنان أيضًا أنّ « من عيوب القوافي أن يتمّ البيت ولا تتمّ الكلمة التي منها القافية حتى يكون تمامها في البيت الثاني ... » واستشهد لهذا بأبيات – أشار إلى أنّ المبرّد قد « ذكرها في كتابه الموضوع في القوافي(٣) ، وسمّى هذا الجنس من عيوب القافية – المجاز – »(٤) وهي أحد عشر بيتًا عمد

---

(١) نقد الشعر ٢٢٢ – ٢٢٣ .

(٢) سرّ الفصاحة ، دار الكتب العلمية ، ط الأولى ، بيروت – ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م : ص ١٨٦ .

(٣) لم أجد هذا في كتاب المبرّد : (القوافي وما اشتقت ألقابها منه – وقد تقدّم الاقتباس منه) ، ومع أنّه قد أفرد بابًا بعنوان : (باب عيوب الشعر) : ص ١٢ – ١٣ ؛ فإنه لم يذكر هذا الجنس فيه ، ولم يورد مصطلح (المجاز) .

(٤) سرّ الفصاحة ١٨٦ .

الشاعر في كل منها إلى تجزئة الكلمة الواحدة بين آخر البيت وأوّل الذي يليه ، ومنها قوله[1] :

شبيه بابن يعقوب	ولكن لم يكن يو
سف يشرب الخمر	ولا يزني ولا يو
سع الأمواه بالقهو	ةِ مزجًا لم يكن دو
نَ في صبح وإمساء	وهذا منكرٌ يو
شك الرحمن أن يصليه	في نار خزي هو
لها أهل	....

ويكتفي ابن سنان بذكر هذين النّوعين من الافتقار : ما يقع بين حروف الكلمة الواحدة ، وما يقع بين كلمات الجملة الواحدة ، وكلاهما عنده من التضمين المعيب ، وليس في كلامه إشارة إلى التضمين غير المعيب .

ويلاحظ على الأبيات التي أوردها شاهدًا على ما يقع من التضمين بين حروف الكلمة الواحدة ، أنّها – وإن كانت مستهجنةً – فإنّها تتطلّب قدرًا من المهارة في البناء اللغوي ، وربما كان بعض الشعراء يقصد من مثل هذا الشعر إظهار قدرته على سياسة الألفاظ داخل محيط البيت ، وتعليق بعضها ببعض بين الأبيات ، وما ذكره ابن سنان من استشهاد المبرّد بتلك الأبيات يدلّ على أنّ الاهتمام بالصنعة الزخرفية من طريق التلاعب بمعطيات اللغة قد كان عريقًا في الشعر العربي ، وإن لم يكن ظاهرًا ، وأن مثل تلك النماذج قد مهّدت لطغيان الصنعة اللفظية التي ظهرت في العصور المتأخّرة فيما بعد .

---

(١) المصدر السابق ١٨٦ – ١٨٧ .

وربما كان من هذا الباب أيضًا ما رواه المرزباني من أبيات لأبي العتاهية ، لزم فيها ما لا يلزم من القافية في المصراعين ، وجعل كل مصراعٍ مضمّنًا مع الآخر ، وكذلك كل بيت ، والأبيات هي[١] :

يا ذا الذي في الحبِّ يَلْحَى أما	واللّه لو كُلِّفْتَ منه كما
كُلِّفْتُ مِنْ حُبِّ رخيمٍ لما	لُمْتَ على الحبّ فذرني وما
ألقى ، فإني لست أدري بما	بُليتُ إلا أنني بينما
أنا بباب القصر – في بعض ما	أطوف في قصرهم إذْ رمى
قلبي غزالٌ بسهام فما	أخطأ بها قلبي ولكنّما
سهماه عينان له ، كُلَّما	أراد قتلي بهما سَلَّما

فهذا النمط من الشعر لم يأتِ عفو الخاطر وإنما قصد إليه الشاعر قصدًا ، إظهارًا لموهبته في وضع الكلام مواضعه اللائقة به ، مع إتيانه بما التزمه من القافية ، التي يبدو أنها كانت سببًا من أسباب تتابع التضمين هنا ؛ وذلك ما أشار إليه السكاكي الذي أورد هذه الأبيات – منسوبة إلى الخليل[٢]– ليبيّن حسن تصرّف بعض الشعراء في بعض عيوب القافية لإخراجها بذلك من القبح إلى الحُسْن ، قائلاً بين يدي تلك الأبيات : « واعلم أنّ لك في كثيرٍ من عيوب القافية أن تكسوها بهذا الطريق ما يبرزها في معرض الحسن ... كما فعل الخليل ... بالتضمين فانظر كيف ملّح ذلك » [٣].

---

(١) الموشّح ٣٢٧ .

(٢) انظر : مفتاح العلوم ، ضبطه وشرحه : نعيم زرزور . دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط الأولى ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م : ص ٥٧٦ ، ٥٧٧ .

(٣) المصدر السابق ٥٧٦ .

وقد جعل المرزباني الأبيات المتقدّمة من الشعر المضمّن المعيب عيبًا شديدًا[١] ، ويبدو أن لهذا علاقة بما ذكره في موضع آخر من عدم اعتبار التضمين عيبًا إذا أمكن الوقوف على قافية البيت المضمّن ، كما في بيتي امرئ القيس (وتعرف فيه من أبيه شمائلاً ...) بحيث يكون البيت الأول قائمًا بنفسه ، وسيأتي[٢] ، فلما كانت أبيات أبي العتاهية هذه مما لا يمكن فيه تحقيق وقفة نهاية البيت واستقلاله بمعناه ، بل لا يمكن فيه تحقيق ذلك حتى في الشطر من البيت ، وكان اللفظ فيها ممتدًا كالجملة الواحدة ، من ابتداء البيت الأول إلى نهاية البيت الأخير ، بحيث لا يمكن لمنشد هذه الأبيات أن يقرأها دَفْعَةً ، دون أن يتوقّف النّفس فينقطع بانقطاعه المعنى ؛ لمّا كان ذلك كذلك كانت أبيات أبي العتاهية هذه من التضمين المعيب عند المرزباني ، وقد تقدّم في الحديث عن مفهوم استقلال البيت لدى النقاد العرب القدامى أنّ ملاحظة القدرة على امتداد النَفَس كانت من الملاحظات المعتدّ بها في تقرير الحدّ العروضي لبيت الشعر عند العرب ، وذلك ما صرّح به الصابي والمرزوقي[٣] .

على أن هذه الأبيات قد تخرج من التضمين المعيب باعتبارها من شعر الحكايات ، الذي يوجب فيه السّرد اتّصال العبارة بين الجمل ، وقد استثنى ابن رشيق أشعار الحكاية والسّرد من استحسانه لقيام البيت بنفسه ، لما تتطلبه المعاني فيها من بناء اللفظ على اللفظ [٤] .

---

(١) الموشّح ٣٢٧ .

(٢) انظر ما سيأتي بعد قليل ، وهو في الموشّح ٥٢ .

(٣) انظر : نصّ المرزوقي في مقدّمة شرح ديوان الحماسة ١/١٨ ، ونصّ الصابي في المثل السائر لابن الأثير ٤/٧ .

(٤) انظر : العمدة ١/٢٦١ – ٢٦٢ .

وليس التضمين معيبًا عند النقاد في كل الأحوال ، ولكنّ عيبه يرتبط عندهم بعدم القدرة على إتمام المعنى في البيت الواحد على وجه يحسن السكوت عليه ، لتتحقّق بذلك وقفة نهاية البيت ، فبمقدار افتقار المعنى إلى البيت الثاني يكون الفرق بين التضمين المعيب وغير المعيب ، ولذا ينقل المرزباني عن علي بن هارون أنّ « التضمين أحد عيوب القوافي الخمسة ، وليس يكون فيه أقبح من قول النابغة الذبياني :

وهم وردوا الجفار على تميمٍ ... وهم أصحابُ يوم عكاظَ إنّي

شهدت لهم مواطن صالحاتٍ ... أتينهم بحسن الودّ منّي

فأمّا قول امرئ القيس :

وتعرف فيه من أبيه شمائلاً ... ومن خاله ومن يزيد ومن حجر

سماحة ذا وبرّ ذا ووفاء ذا ... ونائل ذا ، إذا صحا وإذا سكر

فليس بمعيبٍ عندهم ، وإن كان مضمّنا ؛ لأن التضمين لم يحلل قافية البيت الأول ، مثل قوله : « إني شهدت لهم » . وقد يجوز أن يوقف على البيت الأول من بيتي امرئ القيس ؛ وهذا عند نقاد الشعر يسمّى الاقتضاء : أن يكون في الأول اقتضاء للثاني ، وفي الثاني ، افتقار إلى الأول »[1] .

ومعنى هذا أنّه كلما كان الافتقار بين البيت الأول والثاني شديدًا بحيث يمنع الوقوف عند نهاية البيت الأول لشدة تطلّب المعنى لما يتمّه في البيت الثاني ؛ كان التضمين في غاية القبح فكان من النوع المعيب كبيتي النابغة ، وكلمّا كان الافتقار والاحتياج أقلّ ، بأن يكون التضمين بعيدًا عن القافية بحيث

---

(١) الموشّح ٥٢ .

يتيح الوقوف على نهاية البيت الأول ؛ وبحيث يكون البيت الأول قائمًا بنفسه ؛ كان التضمين غير معيب ، كما في بيتي امرئ القيس .

وبالإضافة إلى الحرص على وقفة نهاية البيت المؤذنة بتمام المعنى ، أو بتمام جزء منه يحسن الوقوف عليه ، فإننا نجد أن التضمين غير معيب في بيتي امرئ القيس السابقين ونظائرهما ، لأمر آخر مرتبط بمثل هذا البناء ، وهو ما كان فيه البيت الأول قائمًا بنفسه في لفظه ومعناه ، وكان البيت الثاني بمنزلة المفسّر والمبيّن لمعنى أجمل في الأول ، ففي مثل هذا لا يكون التضمين معيبًا ، عند أكثر العروضيين والبلاغيين[1] ؛ فقد ذكر كثير منهم أن « من التضمين ضرب آخر يكون البيت الأول منه قائمًا بنفسه يدلّ على جمل غير مفسّرة ويكون في البيت الثاني تفسير تلك الجُمل ، فيكون الثاني يقتضي الأول كاقتضاء الأول له ... فهذا ليس بعيب ... »[2].

وهذا هو محل استحسان النقّاد لبيتي امرئ القيس السابقين ، ولأمثالهما ممّا كان فيه الافتقار غير شديد ، كما في بيتي ابن الرومي :

أبصرتــــه والكأس بين فمٍ   منــه وبــين أنامــل خمــس

فكأنّـها وكــأنّ شـــاربها   قمرٌ يقبّل عارض الشــمس

ولعلّ هذا هو ما دفع الصولي إلى استحسان هذين البيتين مع أنّه قد أخذ على

---

(١) انظر على سبيل المثال : الموشّح ٥٢ ، والوافي في العروض والقوافي ، للخطيب التبريزي . تحقيق : عمر يحي وفخر الدين قباوة ، دار الفكر ، دمشق – ١٩٨٦م : ص ٢٣ . والمعيار في أوزان الأشعار ، لابن السرّاج الشنتريني الأندلسي : ص ١٠٤ ، ومنهاج البلغاء ٢٧٦ – ٢٧٨ . وسيأتي تفصيل آراء حازم في وجوه افتقار البيتين المضمّن أحدهما في الآخر .

(٢) الكافي في العروض والقوافي ، للخطيب التبريزي . تحقيق : الحسّاني حسن عبدالله . مكتبة الخانجي بمصر ، د . ت : ص ١٦٦ – ١٦٧ .

ابن الرومي « أنّه جاء بالمعنى في بيتين ، واقتضى للبيت الأول ديناً على البيت الثاني .. » [١]، فإنّ هذا كله يسمى « اقتضاء » ولا يدخل عند النقاد والعروضيين في النوع المعيب .

وذكر أبو يعلى التنوخي أنّ « بعض النّاس يسمِّي هذا إغراماً »[٢] .

ولعلّ هذه الأنواع من الافتقار مما يدخل عند حازم القرطاجني - كما سنرى - في الافتقار الأقلّ قبحًا ، كافتقار العمدة إلى الفضلة ، فما دونه في شدة الافتقار [٣].

ومع أن آراء العلماء - كما رأينا وكما سنرى - تفرّق بين نوعين من التضمين العروضي ، أحدهما معيب ، والآخر أقلّ عيبًا منه ؛ فإننا نجد أنّ الجودة الفنيّة لم تشفع لبعض الأبيات المستحسنة من النوع الثاني ، فإن بعض النقاد لم يتناسَ عيب مثل تلك الأبيات مع أنّها من أجود الشعر ، وبعضهم يعيب أبياتًا من هذا النوع مع استحسانه البالغ لها ؛ وقد يصرّح أحيانًا أنه إنما يفعل ذلك لخوفه من ظنّ بعضهم أنّه أغفله ؛ فمما يمثّل الموقف الأول موقف ابن عبد ربه من بيتي المجنون :

وأدنيتني حتى إذا ما سَبَيْتِني   بقولٍ يحلُّ العُصْمَ سهل الأباطح

تجافيت عنّي حين لا لي حيلة   وغادرت ما غادرت بين الجوانح

---

(١) المصون ٨ . وسيأتي بيان سبب نقد الصولي لابن الرومي في هذا الموضع مع كون ما جاء في بيتيه إنما هو من التضمين غير المعيب ، الجاري على نحوٍ يكون البيت الثاني فيه كالمفسّر أو المبيّن لما في البيت الأول .

(٢) كتاب القوافي ، تحقيق : عوني عبد الرؤوف . مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط الثانية - ١٩٧٨م : ص١٩٣ .

(٣) انظر : منهاج البلغاء ٢٧٧ .

فقد أورد قول جرير بعد سماعه لهما : « واللّه لولا أنّه لا يحسن بشيخ مثلي الصراخ ، لصرخت صرخةً سمعها هشام على سريره »[١] ثم عقب ابن عبد ربه بقوله : « وهذا من أرقّ الشعر كلّه وألطفه ، لولا التضمين الذي فيه ، والتضمين : أن يكون البيت معلّقًا بالبيت الثاني ، لا يتمّ معناه إلا به ، وإنما يحمد البيت إذا كان قائمًا بنفسه » [٢].

ومما يمثّل الموقف الثاني قول المرزباني – معقبًا على أبيات امرئ القيس في وصف الليل – : « وأبيات امرئ القيس في وصف الليل أبيات اشتمل الإحسان عليها ، ولاح الحذق فيها ، وبان الطبع بها . فما فيها معاب إلا من جهة واحدة عند أمراء الكلام والحذّاق بنقد الشعر وتمييزه . ولولا خوفي من ظنّ بعضهم أنّي أغفلت ذلك ما ذكرته .

والعيب قوله ... :

فقلت له لمّا تمطّى بصلبه ... وأردف أعجازًا وناء بكلكل

ألا أيّها الليل الطويل ....

فلم يشرح قوله : « فقلت له » ما أراد إلا في البيت الثاني ، فصار مضافًا إليه متعلقًا به ، وهذا عيب عندهم . لأن خير الشعر ما لم يحتج بيت منه إلى آخر ... » [٣].

فالمرزباني مع إعجابه بأبيات امرئ القيس هذه ، وإطرائه لها ، لم يغفل الإشارة إلى ما فيها من التضمين وإن كان قد أشار إلى ما يفيد عدم تأثر

---

(١) العقد الفريد ت : العريان ٦/١٩٣ .

(٢) المصدر نفسه .

(٣) الموشّح ٤١ .

جودة تلك الأبيات .

ومن ذلك أيضًا ما سبقت الإشارة إليه من موقف الصولي من أبياتٍ لابن الرومي وقع فيها مثل هذا التضمين ؛ وذلك في بيتيه اللذين تقدّما :

* أبصرته والكأس بين فم ... *

فإنّه قال عنهما : « قد أحسن وملّح ، إلا أنّه جاء بالمعنى في بيتين ، واقتضى للبيت الأول دينًا على البيت الثاني . وخير الشعر ما قام بنفسه »[١] .

فإعجاب الصولي بهذا الشعر لم يصرفه عن انتقاد ما جاء فيه من التضمين ، وإن كان – كما ترى – من النوع غير المعيب .

ومثل هذه المواقف من ابن عبد ربه والصولي والمرزباني ، التي يظهر فيها نقد ما جاء في الشعر من التضمين الأقلّ عيبًا ، يدلّ على أنّ الحرص على مبدأ استقلال البيت قد بلغ مبلغًا جعل بعض النقّاد لا يكادون يغفلون عيب الشعر المضمّن ، حتى وإن كان التضمين فيه من النّوع الذي تقلّ فيه المؤاخذة ، أي أنّهم–مع استحسانهم لبعض النماذج الشعرية من هذا النوع – لا يدعون التنبيه على وقوع التضمين فيها ، ليدلّوا بذلك على أنّ قيام البيت بنفسه وعدم احتياجه إلى غيره ، هو الأنموذج الأعلى الذي تحمد به الأبيات ، ويكون الشعر المبني على أساسٍ منه هو خير الشعر .

ومعنى ذلك أنّ الحرص على مبدأ استقلال البيت هو الموجّه الرئيس لآراء النقاد وغيرهم في مسألة التضمين ، ومواقفهم المختلفة منها ، ولا يمكن فهم تلك الآراء والمواقف في معزل عن النظر إلى فكرة استقلال البيت بوصفها البناء

---

(١) المصون في الأدب ٨ .

الأمثل للبيت والقصيدة معًا ، فخير الأبيات ما قام بنفسه ، وخير الشعر ما لم يفتقر بيت منه إلى بيت ، والأمران لا يتجزآن .

وقد بلغ من حرص القدماء على سلامة الشعر من التضمين ، وبخاصة شعر الأوائل = أنْ كان بعض اللغويين والرواة يذهبون في رواية بعض أشعار القدماء إلى وجهٍ يخرجها من عيب التضمين ، ويضمن لأبياتها الاستقلال ؛ فمن ذلك ما رواه البلاذُريّ مما دار بينه وبين ابن الأعرابيّ ، حول أبيات للأعشى : « قال : قرأت على ابن الأعرابي شعر الأعشى ، فلمّا بلغتُ قوله :

لا تَشكَّي إليَّ من ألم النِّسـ ـعِ ولا من حَفىً ولا من كَلالِ

نَقِبَ الخُفُّ للسُّرى ....

قال ابن الأعرابيّ : « نَقَبَ الخُفِّ للسُّرى » ، فقلت : أصلحك الله ، إنّ تضمين بيتين عيبٌ في الشِّعر شديد ، أفيُضمّن الأعشى مع حذقه وتقدّمه ثلاثة أبيات فيقول :

لا تَشكَّي إلَيَّ مِن ألم النِّسـ ـعِ ولا من حَفىً ولا من كَلالِ

نَقَبَ الخُفِّ للسُّرى وترى الأنـ ـساعَ من حَلَّ ساعةٍ وارتحالِ

أَثَّرتْ في جَنَاجِنٍ كإران الـ ـمَيْت عُولينَ فوقَ عُوجٍ طِوالِ

فقال ابن الأعرابي : أنت شاعر ؟ ... »[١] .

ومثل هذه المرويات تدلّ دلالة قاطعة على أنّ استقلال الأبيات وخلوصها من التضمين هو المذهب المختار في بناء الشعر العربي ، الذي يراه النقاد والرواة المثل الأعلى في فنّ الشعر ، ويتوسّلون بكل سببٍ إلى اتصال النسب

(١) المصون ٩ - ١٠ .

بينه وبين شعر أوائل العرب .

ويأتي في سياق عيب التضمين غير المعيب استشهاد أبي هلال العسكري – حين ذكر التضمين – ببيتين من الأبيات المستحسنة ، غير أنّ أبا هلال يبدو أكثر تشدّدًا حين وصف ما وقع فيهما من ذلك بالقبح ، مع كونه مما يدخل في التضمين غير المعيب ؛ إذ يقول: « التضمين أن يكون الفصل الأول ، مفتقرًا إلى الفصل الثاني . والبيت الأول محتاجًا إلى الأخير .. كقول الشاعر :

كأنّ القلب ليلة قيل يُعذى   بليلى العامريةِ أو يراح

قطاة غرّها شرك فباتت   تجاذبه وقد علق الجناح

فلم يتمّ المعنى في البيت الأول حتى أتمّه في البيت الثاني وهو قبيح ..»[1].

ولا يمكن تفسير مثل هذه المواقف بعدم معرفة أبي هلال أو غيره ممن ذهب مذهبه بالفرق بين المعيب وغير المعيب من التضمين أو عدم إدراكهم لجودة مثل هذه الأبيات ، ولكنّها تأتي من قبيل المبالغة في التشبّث بمبدأ استقلال البيت ، لأنّه ذو صلة بالمبنى المعتدّ به في نظم الشعر العربي ، أي أن بعض النقاد يعتبر مخالفة النظم الأولى كافيًا لإخراج الشعر من النمط العالي ، لكنّهم – مع ذلك – لا يملكون إلا أن يسلّموا بجودة مثل تلك النماذج التي وقع فيها التضمين غير المعيب ، كما فعل ابن عبد ربه والصولي والمرزباني .

ويؤكد ابن رشيق ما لاحظه المرزباني من ارتباط التضمين المعيب بتعذّر الوقوف على قافية البيت الأول ، فيرى أن التضمين « أن تتعلّق القافية أو لفظة

---

(١) الصناعتين (قميحة) ٤٧ .

مما قبلها بما بعدها كقول النابغة الذبياني : وهم وردوا الجفار ... »[١] ، ثم يقرّر أنّـه « كلما كانت اللفظة المتعلّـقة بالبيت الثاني بعيـدة من القافيـة كان أسهل عيباً من التضمين ... »[٢] ، ولهذا لا يدخل عنده في التضمين المعيب قول متمّم بن نويرة [٣]:

لعمري وما دهري بتأبينِ هـالكٍ ... ولا جــزعًا مما أصــاب فأوجعـا

لقد كَفّـن المنهالُ تحت ردائـــه ... فتًـى غير مِبْطانِ العشيّـات أَرْوَعَا

بل إنّ ابن رشـيق لا يرى بأسًـا في أن تمتدّ المسـافة بين بيتي التضـمين حتى تحول بينهما عدة أبيات، إذا اقتضى ذلك اتسـاع الكلام وانبساط المعنى ، دون تأثيـر على المسـتوى الفني لجـودة الشـعـر ، إذ « ربما حـالت بين بيـتي التضمين أبيات كثيرة بقدر ما يتسع الكلام وينبسط الشاعر في المعاني ، ولا يضـرّه ذلك إذا أجـاد »[٤] . وهذا هو مـا دعـا ابن رشـيق إلى اسـتـثناء شـعـر الحكايات من عيب التضمين ، لمّـا كان المعنى في مثل ذلك يطلبه[٥] .

وعلى هذا فإنّ ابن رشيق لم يكن متناقض الرأي في هذه المسـألة[٦] ، لأنّـه إذْ يستحسن أن يكون البيت قائمًا بنفسه[٧] ، فـإنما يـستـحسن ذلك في أغلب الأحوال بوصفه النظم المفضّـل للشعر ، أما إذا كانت المعاني متّسعة منبسطة

(١) العمدة ١/١٧١ .

(٢) المصدر نفسه .

(٣) المصدر السابق ١/١٧٢ .

(٤) المصدر نفسه .

(٥) انظر : السابق ١/٢٦٢ .

(٦) ذهب إلى القـول بتناقض ابن رشيق في هذا ، الدكتور عبد الرؤوف مخلوف ، في كتابه : ابن رشيق ونقد الشعر . وكالة المطبوعات ، الكويت ، ط الأولى – ١٩٧٣م : ص ٣١١ .

(٧) انظر : العمدة ١/٢٦١ .

فلا يضرّ الشاعر الاستمرار بالمعنى في عِدة أبيات ، وبخاصة في شعر الحكاية والسّرد .

لكنّ هذا الذي أشار إليه ابن رشيق من انبساط المعنى بين بيتي التضمين لا يؤخذ في غير باب الحكايات على إطلاقه ؛ وإنما يلجأ إليه الشاعر إذا كان المعنى مما لا يتمّ في البيت الواحد ؛ لأنّ النقاد – في مجملهم – يحرصون على أن يكون إنهاء المعنى في البيت الواحد فذلك هو المذهب المفضّل عندهم ، وهو الطموح الفني الذي يتطلّع إليه الشاعر ، فإن لم يمكنه ذلك إلا في البيتين أو الثلاثة أو أكثر من ذلك ، فله ذلك إذا لم يُدخِلْ ذلك التطويلُ الحيفَ على جودة الشعر ، فتحظى بعض الصور الشعرية المنظومة في أكثر من بيت بتقدير النقّاد والمتقبلين للشعر ، ولكن تحقيق التفرّد الشعري في بيت واحد يظلّ هو الأسلوب الأمثل والسنن الأفضل لدى الناقد العربي القديم .

وذلك ما نراه واضحًا في موقف ابن رشيق حين تناول فنّ « التفسير » ؛ وهو – عنده – « أن يستوفي الشاعر شرح ما ابتدأ به مجملاً »[1] ؛ فقد ذكر أنّه « قلّ ما يجيء هذا إلا في أكثر من بيتٍ واحدٍ ، نحو قول الفرزدق :

لقد جئتَ قومًا لو لجأتَ إليهمُ طريدَ دمٍ أو حاملاً ثِقْلَ مغرم

لألفيتَ منهم معطيًا ومُطاعنًا وراءك شَزْرًا بالوشيج المقوَّم »[2] ،

ثم قال : « وأكثر ما فيه عندي السلامة من سوء التضمين لا أنّه هو بعينه ، ما لم يكن في بيتٍ واحدٍ أو شبيهٍ به كالذي أنشده سيبويه :

خَوَّى على مستوياتٍ خمسِ كِرْكِرَةٍ وثَفِناتٍ مُلْسِ

(١) المصدر السابق ٢/٣٥ .

(٢) المصدر نفسه .

لأنّ هذا وإن كان كالبيت المصرّع فهو بيتان من مشطور الرجز »[١] .

ومعنى ذلك أنّه لا يفضّل « التفسير » لذاته ، بل بوصفه أحد الفنون التي يُتوسَّلُ بها إلى الربط بين الأبيات على نحوٍ سالمٍ من عيب التضمين ، ولهذا استحسن ما جاء من ذلك في عدة أبيات كما في قول حاتم الطائي[٢] :

متى ما يجيء يومًا إلى المال وارثي

يجد جَمْعَ كَفٍّ غيرِ ملأى ولا صِفْرِ

يجد فرسًا مثل العنان وصارمًا

حسامًا إذا ما هُزَّ لم يَرْضَ بالهَبْرِ

وأسْمَرَ خَطِّيًا كأنّ كُعُوبَه

نَوى القَسْبِ قد أَرْبَى ذراعًا على العَشْرِ

فجعله من التفسير الجيّد معلّلاً ذلك بقوله : « فهذا هو التفسير الصحيح السالم من ضرورة التضمين ؛ لأنّه لم يعلّق كلامه بلو كما فعل الفرزدق ، ولا بما يقتضي الجواب اقتضاءً كليًا ؛ فلهذا حسن عندي »[٣] ، وهو يتّفق في هذا مع مواقف بعض النقاد والعروضيين الذين تقدّم بيان أنهم لا يرون التضمين معيبًا إذا كانت العلاقة بين أبيات التضمين علاقة تفسير وتبيين .

لكنّ ابن رشيق – مع استحسانه ما جاء من ذلك في عدة أبياتٍ سالمةٍ من عيب التضمين – يرى أنّ الإتيان بفنّ « التفسير » في بيتٍ واحد هو النمط المرغوب عنده ؛ ولهذا يقول : « وقد أتى به أبو الطيب في بيتٍ واحدٍ فقال :

---

(١) المصدر نفسه .

(٢) المصدر السابق ٢/٣٥ – ٣٦ . وذكر أنّها تُروى لعتيبة بن مرداس .

(٣) السابق ٢/٣٦ .

إذا عُدَّ الكِرامُ فتلك عِجْلُ   كما الأنواءِ حين تُعدُّ عَامُ

فهذا الذي كنّا نرغب لكون المُفَسَّر والمُفَسَّر به في بيتٍ واحدٍ »[١] ، وساق بعده شواهد وقع فيها فنّ « التفسير » في بيتٍ واحدٍ [٢].

وخلاصة القول أنّ ثمة وسائل لغوية يستعين بها الشاعر على ربط أبياته بعضها ببعض دون أن يلجأ إلى ضرورة التضمين ، و« التفسير » واحدٌ منها ، وهي تسمح ببناء الأبيات بعضها على بعض ، لكنّ النمط المفضّل عند ابن رشيق ، وعند غيره من النقّاد – كما رأيت وسترى في مواضع متعدّدة – هو الإتيان بالتفرّد الشعري في بيتٍ واحدٍ .

وذلك ما تراه في أوضح صورةٍ لدى عبد القاهر الجرجاني الذي فرّق بين نمطين من نظم الشعر الذي به تظهر المزية وتبين العبقرية : يقوم أحدهما على الصورة الممتدة في أكثر من بيتٍ واحدٍ ، والآخر على البيت الواحد[٣] ؛ فإنّه -مع إعجابه بأبياتٍ للبحتري من النمط الأول[٤] – فضّل النمط الأخير ووصفه بأنّه « الشعر الشاعر والكلام الفاخر »[٥] ؛ لوقوع سبب المزية والفضل فيه في بيتٍ واحدٍ ، ومثّل له بأبياتٍ منها قول ابن الدّمينة[٦] :

تعالَلْتِ كي أَشْجَى وما بِكِ عِلَّةٌ   تُريدين قَتْلي : قد ظَفِرْتِ بذلكِ

الذي لفت فيه إلى موضع المزيّة وهو الفصل والاستئناف في قوله: « تريدين قتلي : قد ظفرت بذلك »[٧] .

---

(١) السابق ٢/٣٧ .

(٢) المصدر نفسه .

(٣) انظر : دلائل الإعجاز ٨٨ – ٨٩ .

(٤) انظر : المصدر السابق ٨٥ .

(٥) السابق ٨٨ – ٨٩ .

(٦) السابق ٨٩ – ٩٠ .

(٧) السابق ٩٠ .

وعلى نحو ما تكون العلاقة بين الجمل في البيت الواحد ، من مثل الفصل والاستئناف الذي أشاد بـه عبد القاهـر بوصفه موضع تفرّد بيت ابن الدمينة= تكون العلاقـة بين الجمـل الواقعـة في الأبيات المتتالية ، فيكـون البيت اللاحق – كما أشـار بعض النقـاد والبلاغيين والعروضيين فيمـا سبق من آرائهم – مفسّرًا أو مبيّنًا لجملٍ في البيت السابق ، وإذا كانت العلاقة بين الأبيات على هذا النحو حسن النسق ، واستقلّت الأبيات المفردة ، مع كونها في الوقت نفسه متّصلة متلاحمة .

ولهـذا يتناول حـازم القـرطاجني (٦٨٤ هـ) عـلاقـة التضـمين بين أبيـات الشعر ، في حديثه عن استقلال قافيـة البيت وانفصالها عما بعدها أو اتصالها به « فلا يخلو الأمر في هـذا من أن تكون الكلمة الواقعة في القافية غير مفتقرةٍ إلى ما بعدها ولا مفتقرٌ ما بعدها إليها ، أو يكون كلاهمـا مفتقرًا إلى الآخر ، أو تكون هي مفتقرة إلى ما بعدها ولا يكون ما بعدها مفتقرًا إليها ، أو يكون ما بعدها مفتقرًا إليها ولا تكون هي مفتقرة إليه .

فـالقسم الأول هو المستـحسن على الإطلاق . والأقسـام الثلاثة أشـدّها قبحًا مناقض القسم المستحسن . ويُسمّى افتقار أوّل البيتين إلى الآخر تضمينًا لأنّ تتمة معناه في ضمن الآخر »[١] .

وكما عدّد حـازم وجوه الافتقار بين البيتين من خلال عـلاقة القافية بما بعدها ، مبيّنًا أحسن تلك الوجوه على الإطلاق ، وأقبحها ، جاعلاً ما بين ذلك على درجاتٍ متفاوتةٍ من القبح = فإنّه قد أخذ في بيان بعض العلاقات اللغوية التي تنشأ عنها شدّة افتقار البيت إلى صاحبه أو ضعفه ؛ فرتّبها على النحو التالي :

(١) منهاج البلغاء : ص ٢٧٦ .

١ - « أشدّ الافتقار افتقار بعض أجزاء الكلمة إلى بعض ... »[١] كأن تكون بعض حروف الكلمة في قافية البيت وتتمّتها في أوّل البيت الثاني . كما رأينا في شاهد ابن سنان .

٢ - « ... ويتلوه في شدة الافتقار افتقار أحد جزأي الكلام المركّب المفيد إلى الآخر »[٢] . كأن يكون المبتدأ في قافية البيت والخبر في الذي يليه ، أو أن يقع التضمين بين الفعل والفاعل ، ولعلّه قد جعل هذا تاليًا للأول في شدة القبح ؛ لأنّ الجزء الرئيس من الجملة ، بمنزلة بعض الحروف من الكلمة في شدة التعلّق والاحتياج .

٣ - وأقلّ قبحًا مما سبق « افتقار العمدة إلى تتمة الفضلة والفضلة إلى الاستناد إلى العمدة ... وإنما يكون هذا حيث تقوم الدلالة على المراد بالإضمار »[٣] .

٤ - « وافتقار المعطوف إلى ما يعطف عليه إذا كان المعطوف كلامًا تامًا أخفّ من ذلك وأقلّ قبحًا ، فإن كان المعطوف ناقصًا كان أمر الإضمار أسهل »[٤] .

وعلى ضوء من هذا بنى حازم موقفه من ظاهرة التضمين فكلّما كان التعلّق والاحتياج أشدّ ، كما يكون بين حروف الكلمة الواحدة أو أركان الجملة الواحدة ؛ كان التضمين أشدّ قبحًا ، وكلّما قلّ احتياج أحد البيتين إلى الآخر كان ذلك أقلّ قبحًا ، أي أن « التضمين يكثر فيه القبح أو يقل بحسب شدة الافتقار أو ضعفه »[٥] .

(١ ، ٢) المصدر السابق ٢٧٧ .

(٣ ، ٤ ، ٥) المصدر السابق ٢٧٧ .

وقد أشار المرزباني إلى الافتقار الأقلّ قبحًا ، الذي يمكن معه الوقوف على قافية البيت الأول ، فيما سبق من تعقيبه على بيتي امرئ القيس : (وتعرف فيه من أبيه ...) ، وأشار بعض النقاد والعروضيين أيضًا إلى أنواع من التضمين يقلّ فيها العيب - كما رأينا - لكنّ حديث حازم عن أوجه افتقار البيت إلى صاحبه أكثر دقة وشمولاً .

وبسببٍ من ذلك أخذ حازم يبيّن بعض احتمالات وجوه تركيب الكلام التي يُتوصَّل بالمفاضلة بينها إلى تجنب بعض مشكلات الافتقار بين البيتين ، ليصير الكلام مستقلاً ، من خلال حديثه عن وظيفة الإضمار والإظهار في تحديد نوع الافتقار بين البيتين المتعاطفين ، فإذا « اجتمع الإضمار والعطف وكان المعطوف تامّاً سَهُلَ الأمر فيه من جهة العطف وصعب أمر الإضمار . فإن أظهر المضمر لم يعد ذلك تضميناً ولا افتقاراً ، وإن كان الكلام عطفًا ؛ لأنّ الكلام يستقلّ بتقدير حذف الحرف العاطف ... وذلك مثل قول الخنساء :

وإن صخرًا لوالينا وسيّدُنا   وإن صخرًا إذا نشتو لنحّار

وإن صخرًا لتأتمّ الهداة به   كأنّه علم في رأسه نار

ولو قالت : وإنّه لتأتمّ الهداة به فأضمرت لكان البيت ناقصًا مفتقرًا »[1] .

وقد يؤدي إظهار المضمر - على نحو ما في البيت الثاني من بيتي الخنساء - إلى التكرار المستثقل ، لكنّهم يحتملون ذلك - كما يقول حازم - لأنّه « يصيّر الكلام مستقلاً غير مفتقر إلى ما قبله ... »[2] ، و« ربما بسط عذر الشاعر في مثل هذا أيضًا كونه يستعذب اسم محبوبه ويريد الإشادة

---

(١) المصدر السابق ٢٧٧ - ٢٧٨ .

(٢) المصدر السابق ٢٧٧ .

باسم ممدوحه فلا يستثقل ذلك . وهذان أمران لا يحسّنان التكرار وإنما يبسطان العذر فيه فقط »[١] .

وبهذا يجعل حازم استقلال البيت وعدم افتقاره إلى غيره من أوليّات بناء الشعر التي تجيز للشاعر أن يأتي من أساليب البناء ما يراه مباعداً بينه وبين بناء البيت محتاجاً إلى غيره، وإن كان سبيله إلى ذلك سلوك بعض ما يستثقل، لا سيما إذا كان للشاعر في بعض تلك الوجوه المستثقلة معانٍ تستفاد ، تبسط العذر في إتيانه لها ، أي أنّ الشاعر ينبغي أن يحرص ما استطاع على أن يبني الكلام مستقلاً بعضه على بعض ، دون أن يلجأ إلى مثل ذلك ، فذلك غاية ما يُراد ، فأمّا ما يقع من البناء دون ذلك ؛ فهو أقلّ ما يمكن قبوله في بناء الأبيات بعضها على بعض ، وبين هذين يكون تفاوت الشعراء في إبداع الأبيات المستقلة .

والشاعر المتمكّن هو الذي يستطيع أن يجمع بين استقلال الأبيات وانتخاب الأساليب القادرة على وصل الأبيات بعضها ببعض ، مع كونها في الوقت نفسه ذات معانٍ بلاغية تُضاف إلى القيمة الفنيّة للبيت .

أمّا ما ذكره حازم من أنّ الوظيفة الفنيّة التي أدّاها التكرار في بيتي الخنساء – المتمثلة في كونه يدفع افتقار البيت لصاحبه ، وفيما فيه من معنى استعذاب ذكر اسم المحبوب أو الإشادة باسم الممدوح – تبسط العذر في التكرار ولا تحسنّه ؛ فإنّه لا يُقبل على إطلاقه ؛ لأنّ للتكرار في الكلام البليغ مواقع مستحسنة ، ولا يمكن عدّه من الأساليب المستثقلة إلا حيث يكون عبئاً على البنية اللغوية ، أمّا إذا كان عاملاً من عوامل استقلال البيت ، مع ما فيه من معانٍ بلاغية أخرى ، فإنّه عندئذٍ يكون جزءاً مهماً من البنى الأسلوبية التي

(١) المصدر السابق ٢٧٨ .

يبني بها الشاعر البيت المستقلّ المتّحد . ومع ذلك فإن رأي حازم في التكرار هنا قد يكون المقصود به أنّ ثمة من أشكال بناء الأبيات بعضها على بعض ما هو أقوى من اللجوء إلى التكرار ، وذلك هو البناء الأمثل .

ويذهب ابن الأثير (٦٣٧ هـ) مذهبًا مخالفًا لجميع النقاد والبلاغيين والعروضيين في الحكم على التضمين بين الأبيات ، وهو ما سمّاه (تضمين الإسناد) فيرى أنه غير معيب[١] ؛ وذلك أنّه ينظر إلى نوعين من التضمين : أحدهما حَسَنٌ يزيد الكلام طلاوة ، والآخر معيب عند قوم معدود عندهم من عيوب الشعر [٢]؛ « فأما الحسن الذي يكتسب به الكلام طلاوة فهو أن يُضَمَّن الآيات والأخبار النبوية ... »[٣] . وهذا النوع قد ذكره كثير من البلاغيين والعروضيين ويسميّه بعضهم الإيداع[٤] ، وليس هو المقصود في مسألة استقلال البيت ، وقد ذكر ابن الأثير له تعريفًا أشمل من السابق[٥] ، « وأمّا المعيب عند قوم فهو تضمين الإسناد ، وذلك يقع في بيتين من الشعر أو فصلين من الكلام المنثور ، على أن يكون الأول منهما مسندًا إلى الثاني ، فلا يقوم الأول بنفسه ، ولا يتمّ معناه إلا بالثاني ، وهذا هو المعدود من عيوب

---

(١) المثل السائر ٢٠١/٣ .

(٢) المصدر السابق ٢٠٠/٣ .

(٣) المصدر السابق ٢٠٠/٣ .

(٤) انظر على سبيل المثال : كتاب البديع ، لابن المعتز . نشر وتعليق : كراتشكوفسكي . دار المسيرة ، بيروت ، ط الثالثة ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م : ص ٦٤ . وتحرير التحبير ٣٨٠ - ٣٨٢ ، وكتاب البارع في علم العروض ، لابن القطّاع . تحقيق : أحمد محمد عبد الكريم . دار الثقافة العربية ، القاهرة ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م : ص ١٠٦ . وهو يسمّي التضمين العروضي إيداعًا ، وشرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان ، السيوطي . القاهرة - ١٣٥٨هـ / ١٩٣٩م : ص ١٧٠ .

(٥) هو عنده « أن يضمن الشاعر شعره والناثر نثره كلامًا آخر لغيره ، قصدًا للاستعانة على تأكيد المعنى المقصود ، ولو لم يذكر ذلك التضمين لكان المعنى تامًا » . (المثل السائر ٢٠٣/٣) .

الشعر »[١] . وهذا هو المقصود الذي دار عليه كلام العلماء حول استقلال البيت في النقد العربي القديم ، وهو الذي يرفض ابن الأثير كونه معيبًا ، دون أن يستثني منه ما استثناه أكثر العلماء ، وهو ما كان فيه الافتقار بين البيتين غير شديد .

ويعلّل ابن الأثير رأيه هذا بقوله : « وهو عندي غير معيب ؛ لأنّه إن كان سبب عيبه أن يعلّق البيت الأول على الثاني فليس ذلك بسبب يوجب عيبًا ، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلّق أحدهما بالآخر ، وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلّق إحداهما بالأخرى ، لأن الشعر هو كل لفظ موزون مقفّىً دلّ على معنى ، والكلام المسموع هو كل لفظ مقفى دلّ على معنى ، فالفرق بينهما يقع في الوزن لا غير »[٢] .

وهذا الرأي غريبٌ مخالفٌ لما علمناه من موقف النقاد القدامى - في مجملهم - من مسألة التضمين ، وهو اعتبارهم له عيبًا إذا أدى إلى الافتقار الشديد بين البيتين ، وهو مخالف أيضًا لما علمناه من موقف بعضهم من علاقة استقلال البيت بالتضمين، المبنيّ على التفرقة بين مبنى الشعر ومبنى الترسّل ، وبخاصة ما جاء في رأي المرزوقي والصابي[٣] ؛ فإنّ التضمين في الشعر يكسر الوحدة الإيقاعية للبيت ، ويزيل في الوقت نفسه التطابق بين انتهاء الإيقاع الخاصّ بالبيت وانتهاء المعنى ، ولذا كان عيبه في الشعر أشدّ لأنّه يؤدي إلى إعاقة مبدأ الاستقلال الإيقاعي والمعنوي للبيت الشعري ، وبذا يكون الإيقاع المرتبط بالوزن الذي لم يعتد به ابن الأثير كثيرًا في الفرق بين النظم والنثر

---

(١) المصدر السابق ٣/٢٠١ .

(٢) المصدر نفسه .

(٣) انظر ما سبق ص ٥٦ فما بعدها من هذا البحث .

هو مناط عيب التضمين في الشعر .

هذا إلى أن التضمين قد عيب عند من عابه من القدماء لا بسبب مجرّد وجود التعلّق بين البيتين ، كما ذكر ابن الأثير ، بل لوجوده على نحو يشتد فيه اقتضاء أول البيتين من الشعر للثاني ، وافتقار الثاني للأول ، ولهذا عابوا ما جاء من شدّة الافتقار في النثر أيضًا – مع كون التضمين فضيلة فيه كما يرى الصابي[١] ، وإن كان إنما أراد الأخفّ افتقارًا ، أمّا ما يشتدّ فيه الافتقار فمعابٌ – وذلك ما أشار إليه أبو هلال العسكري في تعريفه المتقدّم للتضمين حيث قال : « التضمين أن يكون الفصل الأول مفتقرًا إلى الفصل الثاني ... والبيت الأول محتاجًا إلى الأخير ... »[٢] ، واستشهد له من نثر الكتّاب بقول بعضهم : « ... وجعل سيدنا آخذًا من كل ما دعى ويُدعى به في الأعياد . بأجزل الأقسام وأوفر الأعداد »[٣] .

وإذا كانت شدّة الافتقار هي مناط العيب في التضمين ؛ فلا وجه لما استدلّ به ابن الأثير ، لإثبات صحة رأيه في التضمين من ورود « الفقر المسجوعة التي يرتبط بعضها ببعض ... في القرآن الكريم في مواضع منه ... »[٤] كقوله تعالى : ﴿ فَأَقْبَلَ بَعْضُهُمْ عَلَىٰ بَعْضٍ يَتَسَاءَلُونَ ﴿٥٠﴾ قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ إِنِّي كَانَ لِي قَرِينٌ ﴿٥١﴾ يَقُولُ أَإِنَّكَ لَمِنَ الْمُصَدِّقِينَ ﴿٥٢﴾ أَإِذَا مِتْنَا وَكُنَّا تُرَابًا وَعِظَامًا أَإِنَّا لَمَدِينُونَ ﴿٥٣﴾ ﴾[٥] ؛ لا لأن التضمين فضيلة في النثر ، بل لأن

---

(١) انظر : المثل السائر ٤/٧ .

(٢) الصناعتين ٤٧ .

(٣) المصدر نفسه .

(٤) المثل السائر ٣/٢٠١ .

(٥) سورة الصافات ، الآية ٥٠ – ٥٣ .

هذا ونظائره لا يدخل أصلاً في التضمين المعيب عندهم لأنّه مما ترتبت فيه الجمل بعضها على بعض على نحو تكون فيه التالية مبيّنة أو مفسّرة للأولى فضلاً عن كونه داخلاً في باب السرد والحكاية الذي جوزوا فيه مثل ذلك .

ولا وجه أيضًا لاستدلال ابن الأثير بكثرة استعمال العرب للتضمين في أشعارهم ، أو بوروده في شعر الفحول من شعرائهم[١] ؛ لأن كثرته في الشعر العربي – إن صحّت[٢] – لا تدلّ على كونه من محاسن الشعر ، بل ربما كان ذلك دليلاً على صعوبة النمط العالي الذي تأتي فيه الأبيات مستقلة مستغنيًا بعضها عن بعض ، ولأنّ وروده في أشعار الفحول منهم لا يدفع كونه معيبًا ؛ فلقد أُخذ على فحول الشعراء كثيرٌ من المآخذ في عدة ضروبٍ من صناعة الشعر [٣].

وفضلاً عن ذلك فإنّ بعض النماذج الشعرية التي أوردها ابن الأثير في هذا الموضع تدخل في التضمين غير المعيب ، أو على الأقلّ غير المعيب عيبًا

---

(١) انظر : المثل السائر ٣/٢٠٢ – ٢٠٣ .

(٢) ذكر بروكلمان أن وقوع التضمين « يندر في الشعر القديم » (تاريخ الأدب العربي ١/٥٧) . ولكنّ الدكتور يوسف بكّار يرى أن ذلك استنتاج خاطئ من بروكلمان ، ويقرّر أن « التضمين قديم في شعرنا العربي ، وكثير أيضًا » ثمّ لا يستدلّ على ذلك إلا بما أورده بعض النقاد القدامى ، وبعض المعاصرين ، من وقوع ذلك في أشعار القدماء ، وبما أورده هو من ذلك ، وهو قليل جدًا . (انظر : بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ص ٣٥٦) .

وغاية الأمر ؛ أنّه إن كان كثيرًا في أشعار القدماء فكثرته لا تدلّ على استحسانه بقدر ما تدلّ على إخفاق الشعراء كثيرًا في صناعة البيت المستقلّ ، فضلاً عن أن أكثر نماذجه – ولو كثرت – قد تدخل في النوع الذي لم يعبه القدماء . وإن كان قليلاً في أشعارهم – وذلك ما أتوقّعه في شعر الأوائل خاصة – فإنّ ذلك يدلّ على حذقهم وتوقّيهم وإحسانهم في باب صناعة الأبيات المستقلة ، وبخاصة إذا استثنينا منه ما لا يُعدّ معيبًا .

(٣) كما فعل المرزباني في كتابه : (الموشّح : مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر) .

شديدًا ؛ فقول امرئ القيس[١] :

فقلت له لما تمطّى بصلبه ....

ألا أيها الليل ....

هو الذي تقدّم استحسان المرزباني له ، واعترافه بأنّه إنّما يذكر عيب التضمين فيه حتى لا يُظن أنّه أغفله .

أمّا قول بعض شعراء الحماسة[٢] :

لعمري لرهط المرء خير بقيّة عليه وإن عالوا به كلّ مَرْكَبِ

من الجانب الأقصى وإن كان ذا غنى جزيل ولم يخبرك مثل مجرّب

فواضحٌ فيه أنّ البيت الأول قائم بنفسه ليس مقتضيًا للثاني ، وإن كان الثاني مفتقرًا إلى الأول ، ومثل هذا غير معيب عندهم أيضًا .

وكذلك ما أورده من قول الشاعر[٣] :

ومن البلوى التي ليـ ـس لها في النّاس كنه

أنّ من يعرف شيئًا يدّعي أكثر منه

فإنّ موضع التعلّق بين البيتين بعيد من القافية ، وذلك عند بعضهم غير معيب ، كما رأينا عند ابن رشيق[٤] .

---

(١) المثل السائر ٣/٢٠٢ .

(٢) المصدر نفسه . وانظر : شرح الحماسة للمرزوقي ١/٣٥٨ .

(٣) المثل السائر ٣/٢٠٢ .

(٤) انظر : العمدة ١/١٧١ . وقد تقدّم في ص ٨١ .

وهكذا ترى أن هذه النماذج غير معيبة من الوجوه التي اعتدّ بها النقاد في نفي عيب التضمين ، ولهذا استشهد بها ابن الأثير ، ليقوّي بها رأيه في عدم اعتبار التضمين عيبًا ، ولم يستشهد بما ظهر فيه قبح التضمين واضحًا جليًا كبيتي النابغة .

ومما يشهد أنّ موقف ابن الأثير المؤيد للتضمين على إطلاقه ، فرعٌ عن موقفه من الفرق بين الكتابة والشعر ، وأنّه ينطلق فيه من كونه لا يرى فرقًا بين مبنى الشعر والنثر إلا من جهة الوزن = أنّه نقل رأي أبي إسحاق الصابي الذي تقدّم إيراده – في بيان مفهوم استقلال البيت لدى النقاد العرب القدامى[1] – وما بُني عليه من الفرق بين سبيل الإجادة في كل من الشعر والنثر ، الذي يؤدي إلى غموض الأول ، ووضوح الثاني ؛ ثم ذهب بعد نقله هذا الرأي إلى إنكار ذلك على الصابي وكرّر في هذا الموضع أيضًا موقفه الذي يسوِّي فيه – في هذا الأمر أيضًا – بين الترسّل والشعر[2] ، ولم يفرّق ابن الأثير بينهما إلا من ثلاثة أوجه . أوّلها : الوزن . والثاني : أنّ من الألفاظ ما يعاب استعماله في النثر ولا يُعاب في النظم . والثالث : أن الشاعر إذا أطال لا يجيد في الجميع ولا في أكثره بل تنحصر إجادته في القليل من الأبيات ، أمّا الناثر فإنّه مهما أطال يجيد في ذلك كلّه[3] .

فأما ما ذكره من فرق الوزن فإنّ له – كما بينا – أثرًا دقيقًا في اختلاف التأتّي إلى صنعة الشعر عن التأتّي إلى صنعة النثر ، وأما اختصاص بعض الألفاظ بالعيب في النثر دون النظم فذلك لا ينفكّ عن الوجه الأول ، لأن الناثر

---

(١) انظر : المثل السائر ٤/٧ . وانظر ما سبق ص ٥٦ من هذا البحث .

(٢) انظر : المصدر السابق ٤/٦ – ١٢ .

(٣) انظر : المصدر السابق ٤/١٠ – ١٢ .

غير مقيّد بقيد الوزن فلا يغتفر له في استعمال بعض الألفاظ ما يغتفر للشاعر[١] ، وباب الضرورة أشهر من أن يخفى وأشهر من أن يُنكر ، وأما ما ذكره من أنّ الشاعر لا يجيد مع الإطالة إلا في القليل ؛ فذلك أيضًا راجع إلى قيد الوزن من جهة ، متداخلاً مع طبيعة المعنى الشعري الشارد الذي قلمّا يظفر به الشعراء ، من جهة أخرى . وأما ما ذكره من إجادة الناثر مهما أطال؛ ففي ذلك قدرٌ غير يسير من المبالغة ، وإن كان مسلك الناثر إلى الإجادة أهون كما قرّر الصابي والمرزوقي .

ويبدو أن تفرقة النقاد القدامى بين مبنى كل من الشعر والنثر ، واتصالهما بمسألة التضمين ، لم تكن واضحة عند بعض الدّارسين المحدثين – مثلما كانت عند ابن الأثير نفسه – وقد دفع ذلك بعضهم إلى اعتبار رفض ابن الأثير لتضمين الإسناد خطوة جريئة في سبيل النظر إلى ترابط أجزاء القصيدة ، بل أدى بهم إلى اعتبار ذلك الرأي دافعًا من دوافع البحث في حسن المطلع وحسن التخلّص وحسن الختام ، لدى نقاد القرن السادس والسابع الهجريّين[٢] ، مع أنّ البحث في حسن هذه المواقع في القصيدة العربية كان معروفًا منذ وقت مبكّر من تاريخ النقد العربي القديم [٣].

ويرى الدكتور محمد زغلول سلاّم أن ابن الأثير قد ذهب إلى ما ذهب إليه في استحسان التضمين انسجامًا مع روح عصره الذي كان يميل إلى طول

---

(١) انظر في هذا – إن شئت – : البرهان في وجوه البيان ، لابن وهب ، تحقيق : د . حفني شرف ، مكتبة الشباب ، القاهرة – ١٩٦٩م : ١٢٧ – ١٢٩ .

(٢) ذهب إلى ذلك الدكتور محمد عبد المطلب مصطفى ، في كتابه : اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين . دار الأندلس ، بيروت – ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م : ص ١٦١ .

(٣) انظر على سبيل المثال : البيان والتبيين ١/١١٢ ، والبديع لابن المعتز ٦٠ –٦٢ ، ٧٥ – ٧٧ .

النفس في الشعر بعد اتّصاله بالفارسية ، ولم يعد يهتم بالبيت المفرد المستقلّ[١] . لكنّ الدكتورة حياة جاسم ترى أن ذلك حكم مبالغ فيه ، لأنّ أحداً من النقّاد لم يشارك ابن الأثير هذا الرأي ، كما إنّ رأيه هذا لا يمثّل « تحولاً عن وحدة البيت ؛ لأن ابن الأثير نفسه امتدح التصريع الكامل ، الذي يستقل فيه شطر البيت ... » [٢].

وفضلاً عما ذكرته الدكتورة حياة فإنّ ما ذهب إليه الدكتور سلاّم مما لا يمكن التسليم به ؛ لأنّ النقد الفارسي القديم نفسه كان يذهب مذهب النقد العربي القديم في عيب التضمين ؛ فقد نقل الدكتور يوسف بكّار عن « شمس الدين الرازي أنّ التضمين عيب لأنّه « تُعُلقّ معنى البيت الأول بالثاني» وهذا عنده مخالفة لما قال أساتيذ الصنعة من أنّ كل بيت يجب أن يستقلّ بنفسه وألاّ يحتاج في ترتيب المعاني وتنسيقها إلى بيت آخر »[٣] .

ومن المعاصرين من يذهب إلى أن التضمين العروضي بنوعيه غير عيباً كبيراً، مُشْبِهًا في ذلك رأي ابن الأثير ، ومن هؤلاء الدكتور عبدالله الطيب الذي يرى « أنّ كلا النوعين من التضمين ليس بعيبٍ كبيرٍ ، وكثيراً ما يحسن موقعه إذا كان البحر قصيراً ، أو كان الشعر قصصياً آخذاً بعضه برقاب بعض ، أو خطابياً حامياً ، كبيتي النابغة ... في موضعهما من قصيدتهما »[٤]. ويمثل الطيّب لما جاء من ذلك من الشعر القصصي بقول عمر بن أبي ربيعة :

---

(١) انظر : ضياء الدين بن الأثير وجهوده في النقد ، مطبعة الرسالة ، القاهرة ، د . ت : ١٨٧ – ١٨٨ .

(٢) وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية اللعصر العبّاسي ٧١ .

(٣) بناء القصيدة في النقد العربي القديم ٣٤٦ .

(٤) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، دار الفكر ، الطبعة الثانية ، بيروت ١٩٧٠م : ١/٤١ .

فبتُّ رقيبًا للزمان على شفًا ... أحاذر منهم من يطوف وأنظر
إليهم مَتى يستمكنُ النَّومُ منهُمُ ... ولي مجلسٌ لولا اللبانةُ أوْعَرُ

ولما جاء منه في الشعر الخطابي بقول زهير :

ولا تكُونَنْ كأقوام علمْتُهُمُ ... يَلْوُونَ ما عندهم حتى إذا نُهِكُوا
طابتْ نُفُوسُهُمُ عن حقِّ خَصْمِهم ... مخافةَ الشَّرِّ فارْتدُّوا لِمَا تركُوا [(١)]

وليس الأمر على ما ذكر الدكتور الطَّيب ؛ ففضلاً عن كون هذه الشواهد التي ذكرها مما لا يدخل في التضمين المعيب[(٢)] ؛ فإن النوع المعيب من التضمين لم يرتبط عند القدماء بطول البحر أو قصره ، ولا بكون الشعر قصصيًا أو غنائيًا ، ولا بما فيه من حماسة الخطابة ، ولكنّه عيب لما ينشأ عنه من بتر المعنى وعدم التوفيق في إقامة العلاقات البيانية بين المعاني المستقلة في الأبيات المتوالية ، أي من جهة تنسيق الأبيات ووجه ترتّب بعضها على بعض ، ولم يستثن أحد منهم مما ذكره الطّيب سوى ما تتطلبه الحكاية والقصّ من بناء الأبيات بعضها على بعض ، كما رأينا عند ابن رشيق حين ذكر أن « من الناس من يستحسن الشعر مبنيًا بعضه على بعض »[(٣)] ثم قال : « وأنا استحسن أن يكون كل بيت قائمًا بنفسه ... إلا في مواضع معروفة ، مثل الحكايات وما شاكلها ، فإنّ بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من

---

(١) المصدر نفسه .

(٢) لأنّ البيت الثاني عند ابن أبي ربيعة كأنّه واقع في جواب سؤال ناشيء عن آخر البيت الأول : وانظرُ ، فكأن سائلاً يسأل : إلى من تنظر ؟ ، فأجاب : إليهم متى ... البيت ، وهذا من المواقع البيانية المعروفة التي أجازوا فيها اتصال الكلام على هذا النحو . أمّا بيت زهير فإنّه يدخل في هذا الباب أيضًا ، بالإضافة إلى كون الجملة الشرطية من الجمل الطويلة التي يحسن لأجلها امتداد المعنى .

(٣) العمدة ١/٢٦١ .

جهة السّرد » [١] وهذا لم يُقصد به – عند ابن رشيق – استثناء اعتبار التضمين عيبًا في شعر القصّ والحكاية ، ولكنه يتحدث هنا عن « بناء اللفظ على اللفظ» أي عن الروابط اللفظية الظاهرة التي تنافي كمال استقلال البيت وقيامه بذاته ، فإنّ ذلك أجود ما يكون في لغة السّرد .

ومعنى ذلك أن ابن رشيق يؤكّد فيما عدا شعر الحكايات وما شاكلها ، على استحسان الشكل البلاغي المثالي لبناء الشعر العربي ، الذي يقوم فيه كل بيت بنفسه ، معتمداً في انتظامه مع الأبيات الأخرى على علاقة نظمية معنوية تعتمد على ما يبدعه الشاعر من حسن النسق بين تلك الأبيات ، وهنا تدعو الحاجة إلى قدرٍ غير يسير من الملكة البيانية ، وذلك ما دفع ابن رشيق وغيره من النقاد إلى استحسان البيت المستغني بنفسه الذي لا يفتقر إلى ما قبله ولا إلى ما بعده . فالمسألة إذن ذات صلة أيضًا بالمفهوم الجمالي البلاغي لاستقلال البيت في النقد العربي القديم ، الذي حاولنا من خلاله تفسير ظاهرة تفضيل استقلال البيت عند القدماء ، ووقوفهم المطّرد ضدّ كل ما يعوق تحقّق هذا المبدأ الجمالي .

والنظر إلى فكرة استقلال البيت عند النقاد القدامى وفق هذا المنظور الجمالي البلاغي ، يكشف لك بوضوح عن التوافق التامّ بين فكرتي استقلال البيت ووحدة القصيدة ؛ لأن إقامة تلك العلاقات البيانية بين الأبيات تحقّق التلاحم والتلازم بين أجزاء القصيدة ، وتترك في الوقت نفسه البيت حرّاً مطلقًا من المتعلّقات اللفظية التي تعوق انطلاقه بمعناه المستقلّ الذي يحيا به خارج القصيدة بوصفه جزءًا من سياق جمالي آخر ، كما هو حيّ داخل الكيان الكلّي في القصيدة .

---

(١) المصدر السابق ١/٢٦١ -. ٢٦٢ .

ويبدو أن غياب مفهوم التوافق بين وحدتي البيت والقصيدة كان وراء ذهاب الدكتور الطيّب إلى رأيه السابق ، ولعلّ هذا أيضًا هو ما دفع بعض الباحثين المحدثين إلى الدعوة إلى إعادة النظر في التضمين بوصفه عيبًا ، وإلى اعتباره عاملاً من عوامل وحدة القصيدة ؛ فمن هؤلاء الأستاذ نور الدين صمّود الذي دعا إلى إعادة تقويم عيب التضمين ؛ لأنّ في الشعر العربي أبياتًا وقع فيها التضمين وهي – مع ذلك – من الأشعار المستحسنة[١] . ويستأنس لرأيه هذا بتعليق الأستاذ محمود محمد شاكر في شرحه لأبياتٍ وردت في طبقات ابن سلاّم ، وذلك قوله عن التضمين : « ... وهو كثير في أشعارهم ، وإن كرهه بعض من لا يحسن الفصل بين البيان الحسن والبيان القبيح » [٢]. ثم يورد الباحث نماذج متعدّدة من الأبيات التي يدلّل بها على حسن التضمين[٣] .

ويرى الباحث أنّ فكرة استقلال البيت كانت أكبر عاملٍ من عوامل عدم تحقّق الوحدة في القصيدة العربية ؛ لأنّ العربي كان حريصًا على أن يستقلّ كل بيت من أبيات قصيدته ليمكن الاستشهاد به وحده دون حاجة إلى ما قبله أو ما بعده ، ثم يحمل الباحث على من اعتبروا التضمين عيبًا ، ويرى أنّ ذلك كان عائقًا من عوائق إنتاج مثل تلك النماذج المتألّقة التي أورد طرفًا منها ، وكان سببًا أيضًا في استقلال الأبيات وتفكك القصيدة[٤] .

---

(١) مقالة : إعادة النظر في التضمين : (مجلة الشعر . دار مجلة الإذاعة والتلفزيون ، القاهرة – العدد ٦ ، ابريل ١٩٧٧م : ص ٩٠ – ٩١) .

(٢) المصدر السابق ٩١ . وانظر : طبقات فحول الشعراء .

(٣) المقال السابق ٩٠ – ٩٢ .

(٤) السابق ٩٢ .

وإلى نحو ذلك ذهب الدكتور عوض الجميعي فلم يعدّ التضمين عيبًا ، لأنّ له أثرًا في بناء النصّ الشعري في ضوء معطيات نظرية النظم عند عبد القاهر ، ولذلك فإنّه لا يرى بأسًا في امتداد المعنى إلى أكثر من البيت الواحد « إذا تراكم المعنى في ذهن الشاعر وتمّ التعبير عنه بطرقٍ نحويةٍ تسمح لبناء تراكمي أكبر لا تتّسع له دائرة البيت الشعري الواحد »[1] لأنّ ذلك يكون سببًا في « إدخال معانٍ جديدةٍ ... لها صلة وثيقة ببنية النصّ ... فلا ضير أن يفتقر البيت إلى ما يليه في تمام معناه أو مبناه النحوي ما دام الأمر في بنائه يعود إلى عاطفةٍ تدفعه من قبل المتكلّم ويستدعيه سياق المقام ومقتضى الحال »[2] . وقد أورد الباحث شواهد من الشعر العربي ظهرت فيها - كما يرى - فاعلية التضمين في بناء المعاني وتلاحمها وترابط أجزائها[3] .

على أنّ الدكتور عبد الحكيم راضي يرى أنّ ثمة قرائن كثيرة « تؤكّد أنّه لا علاقة بين قضية الوحدة في القصيدة وبين حديثهم في ذمّ التضمين الذي لم يكن ليفهم منه ... معاداة وحدة القصيدة »[4] . ويستدل بما ورد في حديث النقّاد من بيان الفرق بين التضمين والاقتضاء ، وهو ما تقدّم ، على « أنّهم يفرّقون بين درجات وأنماط من اعتماد العبارة أو اتّصالها بين البيتين ، وأنّهم يوجهون نقدهم إلى حيث يشتد اعتماد العبارة في البيت الأول - من جهة النحو بالذات - على عبارة البيت الثاني ، وليس لذلك علاقة باتصال المعنى ، أو

---

(١) التضمين العروضي وأثره في بناء النصّ الشعري في ضوء نظرية النظم عند عبد القاهر ، ضمن (علامات في النقد ، النادي الأدبي الثقافي بجدة . م ٨- ج ٣٠- شعبان ١٤١٩هـ ديسمبر ١٩٩٨م : ص ٢٥٨) .

(٢) المصدر نفسه .

(٣) السابق ٢٥٨ - ٢٦١ .

(٤) مقال : بين وحدة البيت ووحدة القصيدة ، مجلة الشعر : ص ٤٦ .

تناسب الأفكار الواردة في البيتين ، فقد فصلوا بين هذين الجانبين »[١] ، ولهذا يرى أن عيب التضمين ينبغي أن يوضع في إطاره الصحيح من تفكير القدماء « فهو لا علاقة له بوحدة القصيدة واتّساق الأفكار داخلها ، إن المقصود بالعيب ... خضوع الشاعر للاضطرار ، وعدم تمكّنه من حسم الصراع بين المعنى وبين العبارة على نحو ينبئ عن فحولة »[٢] .

وهذا رأي صائب يؤيده ما سبق من كلام العلماء في التضمين إذْ تبيَّن أنّه غير معيب على إطلاقه ؛ لأنّهم فصّلوا الكلام فيه بحسب نوع التعلّق والاحتياج الذي يكون بين البيتين ، إذ لا يخرج ذلك عن أحد أمرين :

الأول : أن يؤدي التضمين إلى جعل بعض حروف الكلمة في قافية البيت الأول وتتمّتها في أول البيت الثاني كالأبيات التي وردت عند ابن سنان الخفاجي وهذا نادر الوقوع ، أو إلى أن يكون جزء من الجملة في قافية البيت الأول وتتمّة الجملة في أوّل الثاني ، وهذا أكثر وقوعًا من الأول . وهذا النوع من التعلّق سواء أدّى إلى الفصل بين حروف الكلمة الواحدة ، أو الفصل بين أجزاء الجملة الواحدة ، هو المعيب المذموم في بناء الأبيات في القصيدة العربية ؛ لأنّ ذلك يوجب اختيار أحد أمرين : إما التفريط في الجانب الإيقاعي للبيت ، لمواصلة المعنى في البيت الثاني ، بما في ذلك من المعاظلة الموسيقية والمخالفة لبناء الشعر العربي ، وإما بتر المعنى الذي تُفقد به المطابقة بين البنية العروضية والبنية المعنوية للبيت على نحو فجائي ، فتذهب ميزة استقلال البيت بمعناه .

الآخر : ألا يكون الفصل واقعًا بين حروف الكلمة الواحدة ولا بين أجزاء

---

(١) المصدر نفسه .

(٢) السابق ٤٧ .

الجملة الواحدة ، وإنما هو واقع بين جملتين متلازمتين تقتضي إحداهما الأخرى ، وهذا النوع غير معيب عند أكثر العلماء ، وبخاصة إذا كانت إحدى الجملتين في بيت والأخرى في البيت الثاني ، وكان الانقطاع بعيداً عن موضع القافية . وأكثر شواهد هذا النوع مما يستشهد به من يدافعون عن التضمين ، مع أنّه - كما رأينا في كلام العروضيين والنقّاد - غير معيب ، ومع ذلك فإنّه ليس البناء المفضّل عندهم .

وفضلاً عن ذلك فإن للمسألة وجهاً آخر نبّه إليه عبد القاهر الجرجاني ، وهو ما مرّ في رأي سابق له ينصّ على أن الإبداع الشعري والتفرد الفني في باب الشعر عند العرب لا ينحصر في الأبيات المفردة فحسب ؛ إذ منه ما يكون في البيت الواحد، ومنه ما يكون في عدد من الأبيات المتصل بعضها ببعض[1] ، وليس المراد الاتصال الرديء الذي يقع في بعض نماذج التضمين المعيبة ولكنّه الاتّصال الذي يقيمه الشاعر المبدع بين عدد من الأبيات ليصنع منها صورة شعرية أو لوحة واحدة متناغمة .

ولكنّ إغراء التفرّد الفني والرغبة في إحراز السبق تدفع الشاعر إلى سعي دؤوب للظفر بالبيت الواحد المتفرّد المستقلّ، وذلك أمر في غاية الصعوبة ؛ إذ لا يتهيأ إلا لفحول الشعراء ، وهذا النمط هو ما وصفه عبد القاهر بالشعر الشاعر والكلام الفاخر[2] ، ولكن ما لم يكن من الشعر محققاً لمثل ذلك الاستقلال الفذّ للبيت المتفرّد ، لا يعاب على إطلاقه ، بل تبقى منه نماذج تدخل في دائرة الشعر المستحسن إلا أنّها تقصر عن بلوغ درجة الشعر المتفرّد .

والبناء المثالي لأبيات القصيدة العربية ، هو الذي يُستغنى فيه عن الروابط

---

(١) انظر : دلائل الإعجاز ٨٨ .

(٢) انظر : المصدر السابق ٨٨ - ٨٩ .

اللفظية الظاهرة في الربط بين الأبيات وبين ما حوته من فقر وجمل ومعانٍ ويقوم مكان ذلك الروابط المعنوية الداخلية ، التي تمنح الجمل والفقر الاستقلال داخل بناء البيت الواحد مع كونها متّحدة متناسقة ، وتمنح الأبيات الاستقلال داخل بناء القصيدة مع كونها متعاضدة متآزرة .

وخير ما يقوم بهذا الدّور البلاغي المهم ما سُمّي في البلاغة العربية «الاستئناف البياني» ، ولذلك أشار بعض العلماء – فيما تقدم من آرائهم – إلى أهميّته في الربط المعنوي بين أبيات القصيدة ، واستثنوا – من أجل ذلك – ما جاء ت فيه الأبيات أو الفقرات مبنية على نمطٍ منه ، استثنوا ذلك من التضمين المعيب ، لأنّه يقوم على ربط المعاني الداخلية ، لا الألفاظ الخارجية ، فيحافظ على مبدأ استقلال البيت ، دون المساس بالوحدة المعنوية والترابط الدلالي الداخلي بين عناصر المعنى في القصيدة .

والاستئناف البياني – كما يقول الدكتور محمد أبو موسى – « مبحث جليل ، وإن كان متوارياً ، وليس قاصراً على علاقة الجملة المنزلّة منزلة الجواب كما هو مشهور في الكتب الملخّصة ، وإنما يتراحب هذا الاستئناف ، فيحلل علاقة الفقرة بالفقرة ، والغرض بالغرض ، ويكشف الوشيجة المعنوية بين هذا وذاك ، ثم هو يمثّل علاقة أقوى من علاقة الواو ، والفاء ، لأنّ الوصل فيه وصلٌ داخلي كما قال العلماء ، أي ماثلٌ في تنامي المعاني ، وتوالدها وتلاحمها .

وهكذا تعين هذه الوسائل على تبيّن علاقات أوائل الكلام بأواخره ، وتحلّل طريقة ترتيبه ووجوه تتابعه » [١].

وتلك الصلات المعنوية التي تربط بين الأبيات في القصيدة ، تقوم على ما

---

(١) الصورة في التراث البلاغي : (ضمن بحوث كلية اللغة العربية ، جامعة أم القرى ، عدد ٢ : ص١٨٥) .

بين العناصر اللغوية في أبياتها من ترابط وثيق ، وهو ما لا يمكن الوصول إليه بمعزلٍ عن جهود البلاغيين في الحديث عن الربط بين أجزاء الكلام ، وبهذا تدرك أنه لا يسوغ النظر في مسائل النقد العربي القديم في معزل عن معطيات البحث البلاغي ، وأكثر ما يكون الوهم في فهم تلك المسائل من عدم استثمار بعض النقاد والدارسين المحدثين لمسائل علوم البلاغة أو تجاهلها في تفسير وتعليل آراء النقاد القدامى في الظواهر الفنية المختلفة .

الفصل الثاني
مفهوم البيت المتفرّد وألقابه وأسسه الجمالية لدى النقّاد القدامى

سنقف في هذا الفصل على جهود النقاد العرب القدامى في تناولهم للبيت المتفرّد لنتبيّن من خلالها مفهومهم لهذا النمط المتميّز من أبيات الشعر، والألقاب التي دلّوا بها عليه ، التي تمثّل جزءًا مهمًا من هذا المفهوم ، كما سنقف على التعريفات المتوفّرة في هذا الجانب ، والشواهد التي يستشهدون بها على هذه الطبقة المتفرّدة من أبيات الشعر ، ونحاول من خلال ذلك أيضًا الوقوف على أهمّ الأسس والقيم الجمالية التي بها يكون البيت في جملة الأبيات المتفرّدة .

ولا يمكن فصل الحديث عن مفهوم البيت المتفرّد والألقاب والمصطلحات الدالة عليه عن الحديث عن الأسس الجمالية ؛ لأن هذا المفهوم نفسه مفهوم جمالي ، وقد جاء الحديث عنه وعن الألقاب والقيم الجمالية متداخلاً في التراث النقدي ، ولهذا فإننا سنجعل الحديث عن هذه الجوانب كما هو في تراث الأقدمين مندمجًا متداخلاً ، وسيكون ذلك من خلال تتبّع تاريخي فنّي تحليلي لكل من هذه الجوانب عند كل ناقد على حدة ، وسنشير في المواضع المناسبة إلى العلاقات المختلفة بين آراء النقّاد ، التي تقدّم صورة متكاملة عن مفهوم النقد العربي القديم لـ« البيت المتفرّد » والألقاب التي استعملوها في تسميتهم لأنواعه المختلفة ، والأسس الجمالية التي يقوم على أساسٍ منها تفضيل الأبيات المفردة .

* ابن سلاّم الجمحي (ت ٢٣١ هـ) :

قدّم ابن سلاّم مفهوم البيت المتفرّد من خلال حديثه عن « البيت المقلّد »، الذي عرّفه بأنّه « البيت المستغني بنفسه المشهور الذي يضرب به المثل »[١] ؛ فقد جمع ابن سلاّم في هذا التعريف أهمّ السمات الفنيّة والخصائص الجماليّة التي تجعل البيت داخلاً في جملة الأبيات المتفرّدة ، فأهم تلك السمات والخصائص أنّه بيت مستغنٍ بنفسه ؛ فهذه خاصة قيام البيت بذاته واستغنائه بنفسه التي تمثّل البنية الأساس للتشكّل الفني للبيت المتفرّد ، وهي خاصة فنيّة لا تنفصل – كما ذكرنا من قبل – عن استيفاء المعنى وتمامه ، من الوجهة المعنوية الدلالية ، ومن الوجهة الفنيّة أيضًا ، ولذلك فهو مشهور سائر في المتلقّين سيرورة الأمثال السائرة .

إنّ البيت المقلّد – وفق تعريف ابن سلاّم – يكاد يرادف المفهوم الفني للبيت المتفرّد ، الذي حقّق الاستقلال مع الكمال الفنّي ، ولكننا نلمح فيه أيضًا أثرًا من آثار فكرة السبق التي ألقت بظلالها على كثيرٍ من مصطلحات ومفاهيم البيت المتَفرَد في النقد العربي القديم – كما سنرى فيما يلحق من هذا البحث – وهي فكرة ذات دلالة فنيّة مهمّة ، إذ تشير إلى أن هذا النمط من الأبيات المقلّدة سابقٌ بين أبيات الشعر ، فهو بمنزلة الخيل السابقة ، ولذا حظيت تلك الأبيات بالشهرة والتقبّل معًا .

ولذا كان النقّاد في عصر ابن سلاّم يتتبعون تلك الأبيات المقلّدة السابقة في أشعار الشعراء ، ويجعلونها معيارًا من معايير المفاضلة بينهم [٢] .

---

(١) طبقات فحول الشعراء ٣٦٠/١ .

(٢) انظر : الموشّح ١٦١ .

وقد أورد ابن سلاّم في طبقاته عدداً من الأبيات المقلّدة لكلّ من الفرزدق وجرير والأخطل[١] ؛ فمن أبياتهم المقلّدة – على سبيل المثال – قول الفرزدق[٢] :

* قوارص تأتيني وتحتقرونها   وقد يملأ القَطْرُ الإناءَ فيُفْعِمُ

* ترى النّاس ما سرنا يسيرون خلفنا   وإن نحن أومأنا إلى الناس وقفوا

وقول جرير [٣] :

* لا يلبث القرناء أن يتفرّقوا   ليلٌ يَكُرُّ عليهم ونهارُ

* زعم الفرزدق أن سيقتل مربعًا   أبشر بطول سلامة يا مربع

وقول الأخطل[٤] :

* حُشْدٌ على الحقّ ، عن قول الخنا خُرُسٌ

وإن أَلَمَّتْ بهم مكروهةٌ صبروا

* ألا يا اسلمي يا هندُ، هندَ بني بدر

وإن كان حيّانا عُدًى آخِرَ الدّهْرِ

وإنْ كُنْتِ قَدْ أَقْصَدْتِنِي إِذْ رَمَيْتِنِي

بِسَهْمَيْكِ ، والرَّامِي يُصِيبُ ولا يَدْرِي

---

(١) انظر : طبقات فحول الشعراء – على الترتيب : ٣٦١/١ – ٣٦٤ ، ٤٠٩/١ – ٤١٥ ، ٤٩٣/١ – ٥٠٢ .

(٢) المصدر السابق ٣٦٢/١ ، ٣٦٣ .

(٣) السابق ٤٠٩/١ .

(٤) السابق ٤٩٥/١ ، ٤٩٨ .

وتشمل الأبيات المقلّدة التي ساقها ابن سلاّم كثيرًا من الأبيات المتفردة في مختلف أغراض الشعر ومعانيه ، وهي تشمل - أيضًا - من جهة التركيب، كثيرًا من وجوه تركيب البيت المتفرّد التي احتفى بها نقادٌ آخرون كثعلب وغيره ، وثمة ملاحظات أخرى سيأتي ذكرها في الفصل الخاص بهذا النّوع من الأبيات[١] .

ومن الأبيات المتفرّدة التي أشار إليها ابن سلاّم « البيت النادر » وقد جاء ذلك في حديثه عن الأعشى ، الذي كان « أكثرُهم عروضًا ، وأذهبهم في فنون الشعر ، وأكثرهم طويلة جيّدة ، وأكثرهم مدحًا وهجاءً وفخرًا ووصفًا ، كلّ ذلك عنده .

وكان أوّل من سأل بشعره ، ولم يكن له مع ذلك بيتٌ نادر على أفواه النّاس كأبيات أصحابه »[٢] . يريد أنّه مع كثرة تصرفه في فنون الشعر - لم يكن له أبيات نادرة سائرة في النّاس .

ولعلّ لهذا ارتباطًا وثيقًا بما عُرف عن الأعشى من كثرة التضمين في شعرِه[٣] ، حتى احتاج بعض الرواة والنقّاد القدامى إلى إصلاح بعض ما يقع من ذلك في أشعاره ، بتأوّله على وجهٍ ينفي عنه عيب التضمين[٤] . وقد تقدّم أن

---

(١) انظر تفصيل ذلك في فصل (الأبيات المقلّدة) : ص ٢٢٥ من هذا البحث .

(٢) طبقات فحول الشعراء ٦٥/١ .

(٣) انظر : دراسة في البلاغة والشعر ، د . محمد أبو موسى . مكتبة وهبة ، ط الأولى ، القاهرة - ١٤١١هـ / ١٩٩١م : ص ٢٩٦ . وقد لفتت هذه الظاهرة بعض الباحثين فأفرد لها دراسة مستقلة . انظر : ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى . د . موسى ربابعة ، مجلة جامعة الملك سعود ، م ٨ ، الآداب (١) ١٤١٦هـ / ١٩٩٦م .

(٤) انظر على سبيل المثال ما جرى بين البُلاذريّ والمدائني في توجيه أبيات للأعشى ورد فيها التضمين فأصلحها البُلاذريّ بما يدفع عنها ذلك ، وأقرّه على ذلك المدائني . (المصون ٩ - ١٠) .

التضـمين أحد العـوائق المهمـة التي تمنع اسـتقـلال البيت الذي يتـيح له – إذا استوفيت شروط التفرّد الفني – أن يكون نادرًا سـائرًا ؛ فهذه مـلاحظة صـائبة من ابن سـلاّم يصـدّقـها كـثرة هـذه الظاهرة في شـعـر الأعـشى ، وهي تؤكـد ارتبـاط مفهوم البيت المتفرّد عند ابن سلاّم بمبدأ اسـتقلال البيت ، وأنّ البيت المتفرّد لا بد أن يكون مـسـتغنيًا بنفسـه ، وذلك مـا نصّ عليه في تعريف البيت المقلّد .

لكنّ الغريب أن ابن سـلاّم الذي ذكر بـعد رأيه السـابق في الأعـشى ، أنّ شعراء هذه الطبقة – التي تضمّ إلى الأعشى ، امرأ القيس والنابغة الذبياني وزهيرًا – لم يُقْـوِ منهم أحـد ولا من أشـبـاههم إلا النّابغـة ، ثم مـضى يذكر عيـوب الشـعـر المتعلقة بـالقوافي = الغـريب أنه لم يذكر فـي هذه العيـوب عيب التضمين، واكـتفى بذكر الزّحـاف والسّناد والإقواء والإيطاء [١]، علـى حـين أن كثيرًا من النقاد يعدّون التضمين أحد عيوب الشعر[٢] .

غير أنّ في حديثه عن البيت المقلّد المستغني بنفسه السائر سيرورة المثل ، وحديثه عن البيت النادر على أفواه النّاس، ما يدل على اعتداده بعيب التضمين، بوصفه أحد عيوب الشعر ؛ لأنّـه يمنع إبداع مثل هذه الأنواع المستقلة السائرة من أبيات الشعر .

ولعلّ إشـارة ابن سـلاّم إلى خلوّ شـعـر الأعـشى من الأبيـات النـادرة على أفواه النّاس ، الذي رأيت صلته بكثرة التضمين في شعره ، لعلّ ذلك هـو سبب تأخير الأعشى في ترتيب شعراء الطبقة الأولى عند ابن سلاّم ، إذ جعله رابعًا

---

(١) انظر : طبقات فحول الشعراء ١/٦٨ .

(٢) انظر : ص ٦٨ – ١٠٥ من هذا البحث .

بعد امرئ القيس والنابغة الذبياني وزهير[١] ، ولعلّ ذلك أيضًا هو سرّ نفي الأصمعي صفة الفحولة عن الأعشى[٢] ، لا سيما وأنّ الأصمعي - فيما يُروى عنه - كان مولعًا بتتبّع الأبيات النادرة المتفرّدة في الشعر العربي[٣] .

ومن الأبيات المتفرّدة التي عُني بها ابن سلاّم الأبيات المستحسنة من التشبيه ، فقد عدّ منها ما استحسنه النّاس من تشبيه امرئ القيس ، وهو باب برّز فيه امرؤ القيس ، ولذلك فإنّ ابن سلاّم يذكر له هنا نحو ثلاثين بيتًا من أحسن تشبيهاته[٤] ، منها قوله[٥] :

* كأنّ قلوبَ الطّيرِ رطْبًا ويابِسًا　　لدى وكرها العُنّاب والحَشَفُ البالي
* مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ معًا　　كجُلْمودِ صَخْرٍ حَطَّه السَيْلُ من عَلِ
* له أيْطَلاَ ظَبْيٍ وسَاقَا نَعَامَةٍ　　وإرْخَاءُ سِرْحَانٍ وتَقْرِيبُ تَتْفُلِ
* كأنّ دِمَاءَ الهادياتِ بِنَحْرِهِ　　عُصَارةُ حِنَّاءٍ بشَيْبٍ مُرَجَّلِ
* وليلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أرخى سُدُولَه　　عليَّ بأنواعِ الهُمومِ ليَبْتَلِي

ويشير ابن سلاّم - في أثناء ذلك - إلى مفاضلة النقّاد بين بيتين من

---

(١) طبقات فحول الشعراء ١/٥١ - ٥٢ .

(٢) انظر : كتاب فحولة الشعراء ، الأصمعي . تحقيق المستشرق : ش . تورّي ، قدّم له : د . صلاح الدين المنجد ، ط . الثانية ، دار الكتاب الجديد - بيروت ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م : ص ١١ .

(٣) انظر على سبيل المثال : المصدر السابق (في مجمله) . وانظر : الشعر والشعراء ١/٦٥ ، وانظر : المصون ٢٣ ، وانظر تفضيله لشعر النابغة الجعدي لبعده عن الصنعة والتكلّف التي تتيح أن يكون في شعره بيت (مطرف بآلاف وخمار بِوَاف) في (البيان والبيين ١/٢٠٦) ، وله آراء في تفضيل كثير من الأبيات المفردة ، ينقلها كثير من النقّاد القدامى .

(٤) طبقات فحول الشعراء ١/٨١ - ٩٢ .

(٥) المصدر السابق : ١/٨١ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ .

أبيات التشبيه عند امرئ القيس والنابغة ، وزعم بعضهم أنّ بيت النّابغة أحكمهما[١] ، كما يشير في مواضع أخرى إلى عقد الموازنات بين بعض الأبيات المتفرّدة وبعض ، وبخاصة ما كان منها من باب واحد[٢] . وفي هذه الموازنات دلالة واضحة على القيمة الفنيّة لمثل تلك الأبيات ، وعلى احتفاء النقد العربي القديم بتتبع الأجود بين تلك الأبيات المتفرّدة .

وثمّة أبيات تتفرّد في أغراضها التي قيلت فيها حتى تكون هي أبيات الشعر عند العرب ، وأشهر هذه الأبيات : أفخر بيت ، وأمدح بيت ، وأغزل بيت ، وأهجى بيت ؛ فإذا كان البيت من هذه الأغراض متفرّدًا نادرًا في بابه جعلوه بيت الشِّعر في ذلك الباب ، ولذا قالوا : « بيوت الشعر أربعة : فخرٌ ومديح ونسيب وهجاء ، وفي كُلِّها غُلِّبَ جرير ، في الفخر في قوله :

إذا غضبت عليك بنو تميم ... حسبت النّاس كلَّهُمُ غضابا

وفي المدح قوله :

ألستم خير من ركب المطايا ... وأندى العالمين بطون راح

وفي الهجاء قوله :

فغُضَّ الطرفَ إنَّك من نُمَيرٍ ... فلا كَعْبًا بلغتَ ولا كلابا

وفي النسيب قوله :

إنّ العيون التي في طَرْفِها مَرَضٌ ... قَتَلْنَنَا ثمَّ لم يُحيِيْنَ قتلانا »[٣] .

---

(١) المصدر السابق : ١/٨٦ - ٨٧ .

(٢) انظر على سبيل المثال : السابق ١/٤٩٤ .

(٣) طبقات فحول الشعراء ١/٣٧٩ .

ولابن سلاّم رأي مخالفٌ في بيت النسيب خاصة إذ يقول: « وبيتُ النسيب عندي :

فلما التقـى الحيَّـانِ أُلقِيَـتِ العَصَا

وماتَ الهَـوَى لمَّا أُصِيبَتْ مقاتلـه »[١] .

وتسمية الأبيات المتفرّدة في أغراضها « بيوت الشعر » تعني أنّ هذه الأبيات هي الأبيات المعتدّ بها في الكلام المسمّى عندهم شعرًا ، أي أنّها قد تفرّدت بخصائص فنيّة تجعلها أفضل أو من أفضل أبيات الشعر في تلك الأبواب .

ولعلّ لإضافة هذا النوع من الأبيات إلى الشعر في قولهم « بيوت الشعر» علاقة بمفهوم « بيت القصيد » ؛ لأنهم إنما يعنون بالشعر – إذا أطلق – القصيد ، وهو أكثره وأشهره ، وعلى هذا يكون حديثهم عن « بيوت الشعر » المتقدمة حديثًا عن (بيوت أو أبيات القصيد) ، لا سيما وأنّ جهة تفضيل تلك الأبيات في أغراضها ذات علاقة وثيقة بإصابتها قصد الشاعر الذي قصده من إنشاء القصيد في تلك الأغراض ، ثم ما لبثت أن أصبحت النموذج الأمثل لغاية ما يمكن أن يبلغه الشعراء إذا ما قصدوا القول في تلك الأغراض ، فصارت بذلك بيوت الشعر أو القصيد كلّه ، التي يكاد يجمع الناس على تفضيلها في تلك الأبواب .

غير أنّ ابن سلاّم لا يذكر مصطلح « بيت القصيد » نفسه ، وهو ليس مفردًا في هذا الصنيع ، فإنّ هذا المصطلح – على شيوعه في الذاكرة النقدية

---

(١) المصدر السابق ١/٣٨٠ .

العربية الحديثة بوصفه المصطلح الشائع في التراث النقدي - لا يذكر عند القدماء إلا نادراً ، ولا نكاد نجد من يتحدث عنه أو عن مفهومه إلا عند ابن أيدمر الذي سيأتي الحديث عن تناوله لهذا المفهوم ؛ وإلا فيما يرد من حديثهم عن « بيت القصيدة » - كما سنرى عند بعضهم - وهو البيت المتفرّد في القصيدة .

وهذا مثار استغراب وتعجّب ؛ إذ كيف لا نعثر - عند أغلب النقّاد - بذكر لمصطلح « بيت القصيد » في النقد العربي القديم ، أو بما يوضح مفهومه ومراده في هذا النقد ، على الرغم من شيوع العناية فيه بأنواع من البيت المتفرّد تدخل في صميم مفهوم « بيت القصيد » ، وعلى الرغم مما وقر في أذهاننا من شيوع هذا المصطلح واتّساع دائرة الاهتمام به لدى القدماء .

ويسوق ابن سلاّم - كغيره من النقّاد ما يفيد الحكم لشاعر بأنّه أشعر العرب لبيتٍ قاله ؛ فمن ذلك ما روي عن الحطيئة من أنّ أشعر العرب « الذي يقول :

قَدْ جَعَلَ المُبْتَغُونَ الخَيرَ في هَرِمٍ والسائلونَ إلى أبوابه طُرُقَا

ثمّ الذي يقول :

فإنّك شمسٌ والملوك كواكبٌ إذا طلعت لم يبدُ منهنّ كوكب

يعني زهيراً والنّابغة »[١] .

---

(١) السابق ١٢١/١ .

وقد تكرّر ورود مثل هذا عند ابن سلاّم في غير موضع[١] . وإنما يُراد به أن البيت قد بلغ حدًا من التفرّد الفني في باب من أبواب الشعر يكفي للحكم لصاحبه – على سبيل الإطراء لا على سبيل التحقيق – بأنّه أشعر العرب ؛ لأنّه قد أتى فيه بما هو أدخل في مفهوم الشعر .

ولا تخفى العلاقة بين ما سبق الحديث عنه من « بيوت الشعر » وبين ما دأب عليه العرب من تفضيل شاعر ما لبيت قاله في غرض من الأغراض أو معنى من المعاني ، لأنّه قد جاء ببيت الشعر الذي لم يأت به غيره .

وفي طبقات ابن سلاّم ما يشير إلى أن البيت المتفرّد من هذا النوع الذي يُحكم بسببه للشاعر بأنّه أشعر النّاس ، يكون عُرضةً لادّعاء بعض القبائل ذلك البيت لأحد شعرائها ، كما فعلت بنو سعد بن زيد مناة في ادّعاء بيت النابغة : (فلست بمستبق ...) لأحد شعرائها[٣] ، وبيت النّابغة هذا هو سبب حكم عمر بن الخطاب له بأنّه أشعر الشعراء[٤] .

وقد ذكر ابن سلاّم أيضًا أن هذه الأبيات المتفرّدة هي مما يستزيده الشاعر في شعره على سبيل المثل إذا جاء موضعه[٥] ، لا مجتلبًا له[٦] ، « وقد

(١) انظر على سبيل المثال : المصدر السابق ١/٥٢ ، ٥٦ ، ٦٠ ، ٦٣ – ٦٤ .

(٢) طبقات فحول الشعراء ١/٥٢ ، ٥٦ ، ٦٠ ، ٦٣ – ٦٤ .

(٣) المصدر السابق ١/٥٦ ، ٥٧ .

(٤) المصدر السابق ١/٥٦ .

(٥) هذا ما أورده بعض النقّاد والبلاغيين تحت مصطلح (التضمين) أيضًا ، وهو نوع من التضمين غير التضمين العروضي الذي تقدّم الكلام عليه ، ويسمّيه بعضهم : (الإيداع) أو (الاقتباس) .
انظر : البديع ، لابن المعتز ٦٤ – ٦٥ ، وتحرير التحبير ٣٨٠ – ٣٨٢ ، والمثل السائر ٣/٢٠٠ ، وقد سمّى ابن القطّاع التضمين العروضي إيداعًا . انظر : البارع في علم العروض ١٠٦ .

(٦) طبقات فحول الشعراء ١/٥٨ .

تفعل ذلك العرب ، لا يريدون به السرقة ... »[١] ، وضرب لذلك أمثلةً تكرّرت فيها بعض الأبيات في شعر عدد من الشعراء ؛ فبيت النابغة :

تعدو الذئاب على من لا كلاب له ... وتتقّي مربض المستثفر الحامي

يُروى للزِّبْرِقَانِ بن بدر :

إنّ الذئاب ترى من لا كلاب له ... وتحتمي مَرْبِضَ المستثفر الحامي

وقول امرئ القيس :

وقوفًا بها صحبي عليَّ مَطِيُّهم ... يقولون : لا تهلك أسًى وتَجَمَّلِ

يُروى لطرفة :

.... يقولون : لا تهلك أسًى وتجلّد

ويُروى لغير واحد من الرُجَّاز :

* عند الصباح يحمد القوم السرى * [٢]

وهذا الذي أشار إليه ابن سلاّم أحد الأسباب المهمّة في نسبة بعض الأبيات إلى أكثر من شاعر ؛ وهو يدلّ على أن البيت المتفرّد كان يُستدعى في الشعر كما يُستدعى المثل ، وقد كانت هذه السمة إحدى السمات المهمة في تعريف ابن سلاّم – الذي تقدم – للبيت المقلّد « المستغني بنفسه المشهور الذي يُضرب به المثل »[٣] .

---

(١) المصدر نفسه .

(٢) انظر : السابق ٥٧/١ – ٥٩ .

(٣) السابق ٣٦٠/١ .

وكون البيت مشهوراً يُضرب به المثل لا ينفصل عن كونه مستغنياً بنفسه قابلاً للاندماج في سياقات أخرى ، ولو لم يكن كذلك لما أمكن الاستشهاد به كما يستشهد بالمثل إذا جاء موضعه ودعت الحاجة إليه .

وبهذا يكتمل مفهوم البيت المتفرّد عند ابن سلاّم ؛ فهو إذن من جهة بنائه الفني : البيت المستغني بنفسه (المستقلّ) ، المشهور (السائر) بما يقوم عليه بناؤه من خصائص الشعر السائر ، الذي يضرب به المثل (صالح للتمثّل) بما اجتمع فيه من خصائص الشكل والمضمون ، التي هي من أسباب كون الكلام مثلاً مضروباً ؛ أي أنّ المفهوم الراسخ للبيت المتفرّد – عند ابن سلاّم – يتلخّص في كونه : البيت المستقل السائر الذي يُتَمثّل به ، الذي صيغ في بناء فني تمثّلت فيه خصائص الاستقلال والسيرورة والمثل .

ومن هذه الخصائص يستمدّ البيت المتفرّد عند ابن سلاّم قيمته الفنيّة ودوره الاجتماعي ؛ فيكون البيت المتفرّد في كل باب ، المستشهد به من جميع الأغراض ، المستحسن السائر في النّاس ، المحكوم لصاحبه – على سبيل الإطراء – بأنّه أشعر النّاس ، الذي تقع المفاضلة به بين فحول الشعراء ، وتدّعيه الأدعياء ، ويتهافت على استزادته الشعراء ، ويشتغل بإحصائه وتتبّعه النقاد والأدباء .

* أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) :

كان الجاحظ يرى التفرّد هو الغاية الوحيدة لمن رام صناعة الكلام ، ويشبه العلم بهذه الصناعة بالعلم بصناعة الطب في أنّ « أصلح الأمور لمن تكلّف علم الطب ألاّ يحسن منه شيئًا ، أو يكون من حُذَّاق المتطببين ؛ فإنّه إن أحسن منه شيئًا ولم يبلغ فيه المبالغ هلك وأهلك أهله . وكذلك العلم بصناعة الكلام . وليس كذلك سائر الصناعات »[١] .

ولذلك يرى أن الشعر الوسط لا قيمة له « وإنما الشأن في الحار جدًا والبارد جدًا »[٢] . والحار جدًا هو النادر المتفرّد منه لجودته ، أما البارد فهو النّادر المضحك لرداءته . وقد كانت للنقّاد العرب القدامى رؤية خاصة للشعر تتضح فيها الحفاوة بالمستوى المتفرّد منه ، وأن لا وسط عندهم فيه ؛ « ومما قيل الأشياء كلّها ثلاث طبقات جيد ووسط ورديئ فالوسط من كل شيء عند الناس أجود من الرديئ إلا الشعر فإن وسطه [كرديئه] [٣] ومتى قيل شعر وسط فعبارةٌ عن الرديئ » [٤].

وكان الشعراء أيضًا يفرّقون بين مستويين من الشعر أحدهما رفيع يُسأل عنه ، والآخر وضيع يُضحك منه[٥] .

وقد عني الجاحظ عناية كبيرة بإبراز حبّ العرب للإيجاز المتفرّد الذي يؤدي إلى إصابة المعنى ، ودقّة التعبير عن الفكرة باللمحة الدالة والإشارة

---

(١) البيان والتبيين ٤/٤٠ .

(٢) السابق ١/١٤٥ .

(٣) نصف الكلمة غير واضح في كتاب الدرّ الفريد .

(٤) الدرّ الفريد وبيت القصيد ١/١٤ .

(٥) انظر على سبيل المثال : الموشح ٣١٢ – ٣١٣ .

البليغة[١] ؛ فذكر أنهم « يمدحون الحذق والرفق ، والتخلّص إلى حبّات القلوب ، وإلى إصابة عيون المعاني »[٢] ، وأورد من أشعارهم في مدح الإيجاز وبلوغ المعاني بالألفاظ اليسيرة أبياتًا منها قول ثابت قُطْنَة :

لا أكثر القول فيما يهضبون بـه   من الكـــلام قليـل منــه يكفينــي

وقول أبي وَجْزَةَ السّعدي :

يكفي قليــل كلامــه وكثيــره   [بيتٌ][٣] إذا طال النضال مصيب

وذكر نماذج من الأبيات التي تجلّت فيها سمة الإيجاز ، وبعض أنصاف الأبيات التي كان يدور حولها خلاف الرواة : أيّـها أحكم وأوجز ، وأبياتًا تدل على مدحـهم « الإيجـاز والكلام الذي هو كالوحي والإشـارة ... و ... شغفـهم وكلفهم وشدة حبهم للفهم والإفهام ... بأقلّ اللفظ وأوجزه »[٤] .

ولعلّ في حفاوة الجاحظ بإبراز احتفاء العرب باللمحة الدالة والإشارة البليغة وإصابة عيون المعاني ، ما يفسّر ولعهم الشديد بالأبيات المتفرّدة التي كانت تجسيدًا لهذا الأس من الأسس الجمالية للشعر العربي ؛ لأن البيت الواحد هو مظنة الإيجاز ، ومحلّ الإصابة لعيون المعاني .

فليس تفضيل الأبيات المفردة بمعزل عن فكرة الإيجاز التي كان اهتمام الجاحظ بالحديث عنها في (البيان والتبيين) كاهتمامه بالبيت الواحد ؛ لأنهما يـؤولان إلى شيء واحد ، ولقد كان هذا واضحًا جليًا في أذهان عددٍ

---

(١) انظر : البيان والتبيين ١/١٤٧ – ١٥٦ .

(٢) السابق ١/١٤٧ .

(٣) في البيان والتبيين : (ثبتٌ) ، وهو تصحيف والصواب ما أثْبَتُّه ؛ انظر : نهاية الأرب للنويري ٧/٨ .

(٤) السابق ١/١٥٣ – ١٥٦ . والنص الأخير من ص ١٥٦ .

من الشعراء الذين أورد الجاحظ لهم أقوالاً تؤيد الصلة بين الإيجاز والتفرّد الفني[١] ، ومن أظهرها دلالة على ذلك ما رواه عن أبي المهوِّش الذي « قيل له : لم لا تطيل الهجاء ؟ قال : لم أجد المثل النادر إلا بيتًا واحدًا ، ولم أجد الشعر السائر إلا بيتًا واحدًا »[٢] ، فالندرة والسيرورة مرتبطة بالبيت الواحد لكونه مظنة الاختصار واللمحة الدالة الموجزة .

ولعلّ من أوضح ما يصوّر اتصال فكرة البيت المتفرّد بفكرة الإيجاز ما رواه الجاحظ عن بعض الرواة من تتبعهم لأحكم وأوجز نصف بيت[٣] ، فها هي فكرة الإيجاز تنتقل من البيت إلى نصف البيت ، وذلك يدلّ على أن غايتهم هي البحث عن الكلام المتفرّد الموجز حيثما وجدوه ، سواء أكان بيتًا أم نصف بيت، بل إنهم قد بحثوا عنه حتى في ربع بيت كما تشير بعض النصوص[٤].

ويتصل بهذا أن عناية النقّاد القدامى - ومنهم الجاحظ - بالكلام المتفرّد النادر الموجز قد امتدت لتشمل أيضًا فقر النثر النادرة السائرة الصالحة للرواية والمذاكرة[٥] .

وهكذا نرى أن فكرة النوادر السائرة قد استأثرت باهتمام الجاحظ ، ولهذا فإنّه قد ملأ كتابه (البيان والتبيين) بتلك النوادر المتفرّدة الموجزة من أبيات الشعر وفقر النثر الذائعة الشائعة .

---

(١) السابق ٢٠٧/١ .

(٢) المصدر نفسه .

(٣) انظر : السابق ١٥٣/١ .

(٤) انظر : الأغاني (ط دار الكتب) ٧/١١-٨ .

(٥) انظر : البيان ٢١٠/١ فما بعدها ، ١٨٦/٢ فما بعدها ، ٢٠٣/٣ فما بعدها .

وقد ربط الجاحظ بين خصائص الكلام الموجز الصادر عن الطبع ومبدأ السيرورة وحسن التلقّي ؛ فقال : « ومتى شاكل أبقاك اللّه ... اللفظ معناه ؛ وأعرب عن فحواه ، وكان لتلك الحال وفقًا ، ولذلك القدر لفقا ، وخرج من سماجة الاستكراه ، وسلم من فساد التكلّف ، كان قمينًا بحسن الموقع وبانتفاع المستمع ، وأجدر أن يمنع جانبه من تناول الطاعنين ، ويحمي عرضه من اعتراض العائبين ، وألا تزال القلوب به معمورة ، والصدور مأهولة . ومتى كان اللفظ أيضًا كريمًا في نفسه، متخيّرًا من جنسه، وكان سليمًا من الفضول، بريئًا من التعقيد ، حُبِّبَ إلى النّفوس ، واتّصل بالأذهان ، والتحم بالعقول ، وهشّت إليه الأسماع ، وارتاحت له القلوب ، وخفّ على ألسن الرواة ، وشاع في الآفاق ذكره ، وعظم في النّاس خطره »[1] .

وبسبب من هذا كانت هذه الخصائص فيما بعد – عند نقاد آخرين مثل القاضي الجرجاني والمرزوقي ، كما سنرى – في مقدّمة الخصائص الفنيّة التي تتشكل منها أبواب عمود الشعر العربي ، وبخاصة الأبواب الثلاثة الأولى منه التي تنشأ عنها سوائر الأمثال وشوارد الأبيات .

ولهذا احتفى الجاحظ بطائفة من أبيات الشعر يسمّيها « النوادر » ، فأفرد لها في أثناء بعض كتبه أبوابًا ، يورد فيها كثيرًا من الأمثال والحكم والشوارد ، مما يدلّ على أنّ مفهوم « النوادر » عنده يتسع لكل هذه الأنواع ، وتشمل هذه الطائفة أبياتًا مستحسنة مختارة في الوصف والفخر والغزل والمدح والعتاب وغير ذلك من معاني الشعر وأغراضه ، ويعنون لها بـ « نوادر الأشعار »[2] ، أو « نوادر الشعر »[3] ، أو « أبيات شعر تصلح للرواية

---

(١) البيان والتبيين ٢/٧ – ٨ .

(٢) السابق ٣/٣٠٢ – ٣٦٥ .

(٣) الحيوان ٣/٤٥ – ١٣٩ ، ٤٦٤ – ٤٩٦ .

والمذاكرة »[١] ، وقد ذكر أنه يورد مثل هذه الأبيات في أثناء كتبه لأنها موضع عجب القاريء واهتمامه ، وكأنّما يريد الجاحظ أن يسرّي بها عنه ويجدّد بها نشاطه ، لما فيها من دواعي المتعة والفائدة .

ويبدو أنّ « نوادر الأشعار » تشمل - عند الجاحظ - الأمثال والشواهد والشوارد أيضًا ، وقد ذكر الجاحظ هذه الثلاثة إلى جوار الأوابد ؛ بوصفها مسميّاتٍ أو ألقابًا لطوائف متمايزة من الأبيات المفردة ، وذلك حين قال : « وفي بيوت الشعر الأمثال والأوابد ، ومنها الشواهد ، ومنها الشوارد » [٢].

ولا يقدّم الجاحظ تعريفات محدّدة لهذه الأنواع من بيوت الشعر ، لكننا نجده يوردها ضمن سياقٍ يذكر فيه بعض ألقاب القصائد المحككة المثقفة مثل : الحوليّات ، والمقلّدات ، والمنقّحات ، والمحكمات[٣] ، وذلك يشير إلى أنّ : الأمثال ، والأوابد ، والشواهد ، والشوارد ، ألقاب لأبيات متفردة من أبيات الشعر مثلما كانت تلك الألقاب المتقدمة ألقابًا لقصائد متفرّدة .

ولكنّ في نصّ الجاحظ ما يشير إلى بعض دلالات هذه الألقاب ، وعلاقاتها بعضها ببعض ؛ فيبدو من بناء نصّ الجاحظ ونسقه أنّ الأمثال نوع يدخل تحته الشواهد ، والأوابد نوع آخر يدخل تحته الشوارد ، وسيأتي الكلام عن ذلك في موضع آخر[٤] .

ومما يشهد بوجود العلاقة بين الأمثال والشواهد أنّ الجاحظ يقرن

---

(١) البيان والتبيين ٢/١٨٦ - ٢١٠ .

(٢) السابق ٢/٩ .

(٣) المصدر نفسه .

(٤) انظر : ص ٣١٦ من هذا البحث .

في غير موضع بين الشاهد والمثل[١] ، ويرى أنّ مدار علم الأدب على هذين النّوعين[٢] ، فهما غاية رواة الأخبار[٣] .

ولعلّ الأمثال والشواهد إنما كانت غاية رواة الأخبار لما لها من صلة وثيقة بحياة النّاس ، فقد « كان الرجل من العرب يقف الموقف فيرسل عدة أمثال سائرة ، ولم يكن النّاس ليتمثّلوا بها إلا لما فيها من المرفق والانتفاع ... »[٤] ، ولعلّها جازت من هذا الباب إلى نوادر الأشعار الصالحة للتمثّل والاستشهاد ، التي كانت مدار الرواية والمذاكرة كما يصفها الجاحظ .

ولعلّ الأبيات الشواهد التي أشار إليها الجاحظ هي أمثال الشعر التي يستشهد بها في المواقف المختلفة وهي التي ألّف فيها فيما بعد ابن فارس كتابه : (أبيات الاستشهاد)[٥] ، وهو كتاب موجز طريف أورد فيه كثيراً من « الأمثال الشعرية مع ذكر مضاربها ... في أسلوب أدبي »[٦] قريب من الحكاية ؛ فقال : « بلغنا أن رجلاً من حملة الحجّة ، ذا رأي سديد ، وهمّة بعيدة ، وضرس قاطع ، قد أعدّ للأمور أقرانها ، بلسان فصيح ، ونهج مليح ، وكان إذا رأى ذا مودة قد حال عمّا عهده ، أنشده :

ليس الخليل على ما كنت تعهده   قد بدّل اللّه ذاك الخلّ ألوانا

....

(١) انظر : البيان والتبيين ٨٦/١ ، ٢٤/٤ .

(٢) السابق ٨٦/١ .

(٣) السابق ٢٤/٤ .

(٤) السابق ٢٧١/١.

(٥) نشر ضمن : (نوادر المخطوطات . تحقيق : عبد السلام هارون . مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر . ط الثانية – ١٣٩٢هـ / ١٩٧٢م : ١٣٧/١ – ١٦١) .

(٦) المصدر السابق ١٣٨/١ .

وإذا رأى راضياً بقليل يصون وجهه عن السؤال أنشد :

وإنّ قليلاً يستر الوجه أن يُرى   إلى الناس مبذولاً لغير قليل

....

وإذا جالس قوماً ليلة مجالسة أهل الأدب ثم جاء الفجر قال :

بتنا بأنعم ليلة وألذّها   لو لم تنغّص بالفراق من الغد » [١].

وعلى هذا المنوال يورد الأبيات إلى نهاية الكتاب .

ومع ما في تلك الأبيات التي كانت غاية رواة الأخبار -كما يقول الجاحظ- من المرفق والانتفاع ، إلا أنّها لم تكن تروى من أجل الجانب النفعي فقط ، ولكنّهم يتوّخون فيها خصائص الأدب الرفيع التي تجمع الإمتاع إلى الانتفاع ، وكان ذلك ما يتوخّاه عامة الرواة على اختلاف مشاربهم وغاياتهم ، وفي ذلك يقول : « ولمْ أرَ غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب ، ولمْ أرَ غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى استخراج . ولمْ أرَ غاية رواة الأخبار إلا كل شعرٍ فيه الشاهد والمثل . ورأيت عامتهم – فقد طالت مشاهدتي لهم – لا يقفون إلا على الألفاظ المتخيّرة ، والمعاني المنتخبة ، وعلى الألفاظ العذبة والمخارج السهلة ، والديباجة الكريمة ، وعلى الطبع المتمكّن وعلى السبك الجيّد ، وعلى كل كلامٍ له ماء ورونق ، وعلى المعاني التي إذا صارت في الصدور عمرتها وأصلحتها من الفساد القديم ، وفتحت لسان باب البلاغة ، ودلّت الأقلام على مدافن الألفاظ ، وأشارت إلى حسان المعاني . ورأيت البصر بهذا الجوهر من الكلام في رواة الكتّاب أعمّ وعلى ألسنة حذّاق الشعراء أظهر. ولقد رأيت أبا عمرو الشيباني يكتب أشعاراً من أفواه جلسائه، ليدخلها في باب

---

(١) السابق ١/١٣٩ – ١٤١ .

التحفّظ والتذاكر . وربما خُيِّلَ إليَّ أن أبناء أولئك الشعراء لا يستطيعون أبدًا أن يقولوا شعرًا جيّدًا ، لمكان أعراقهم من أولئك الآباء »[١] .

ومعنى ذلك أنّ تلك الأبيات المروية المستشهد بها من الأمثال السائرة لا بد أن تكون ذات مستوى فنيٍ رفيع على نحو ما وصفها الجاحظ في هذا النص ، ولذلك فإنه يحمل على من يروي الشعر لمجرّد ما فيه من الجانب النفعي ، كما يفعل بعض العلماء والرواة الذين لا يملكون ما يملكه حذّاق الشعراء والكتّاب من البصر بجواهر الكلام النّادرة .

وقد لاحظ الجاحظ أنّ أذواق بعض الرواة في عصره لا تثبت على حال في اختيارها للشعر المرويّ السائر ، بل تتغيّر وتتلّون من آنٍ لآخر ؛ فقال عن نفسه – راصدًا ذلك – : « وقد أدركت رواة المسجديين والمربديين ، ومن لم يرو أشعار المجانين ولصوص الأعراب ، ونسيب الأعراب ، والأرجاز الأعرابية القصار ، وأشعار اليهود ، والأشعار المنصفة ، فإنهم لا يعدّونه من الرواة . ثم استبردوا ذلك كلّه ووقفوا على قصار الحديث والقصائد ، والفقر والنتف من كل شيء . ولقد شهدتهم وما هم على شيء أحرص منهم على نسيب العبّاس بن الأحنف ، فما هو إلا أن أورد عليهم خلفٌ الأحمر نسيب الأعراب ، فصار زهدهم في شعر العبّاس بقدر رغبتهم في نسيب الأعراب . ثم رأيتهم منذ سُنَيَّات ، وما يروى عندهم نسيب الأعراب إلا حدث السن قد ابتدأ في طلب الشعر ، أو فتياني متغزّل »[٢] .

وقد اعتدّ الجاحظ بمبدأ الندرة بوصفه أحد الأسس الجمالية التي إذا

---

(١) البيان والتبيين ٤/٢٤ .

(٢) السابق ٤/٢٣ .

توفرت في علاقة الأبيات المتفرّدة بالقصيدة كانت سببًا في سيرورتها ؛ لأنها إذا كثرت فيها دلّت على تخيّر الشاعر وانتخابه ، الذي لا يسلم من أثر الصنعة والتكلف[١] . وبسبب من هذا أيضًا يفضّل شعر الشاعر ، كما فضّل الأصمعي شعر النابغة الجعدي ؛ لمّا رأى أبياته تتفاوت في الجودة ، حتى يكون منها « مُطْرَفٌ بآلاف وخِمَارٌ بِواف »[٢]، ومن أجل ذلك عاب شعر الحطيئة لمّا وجده كلّه منتخبًا متخيّرًا[٣] .

وبسببٍ من هذا ارتبطت ندرة البيت وسيرورته بوقوعه في موقع النّوادر في سياقه الذي يرد فيه ، ولهذا كرهوا كثرة الأمثال في القصيدة وجعلوا ذلك سببًا في عدم سيرورتها ، ومثّلوا لذلك بشعر صالح بن عبد القدوس وسابق البربري وقالوا : لو أن ذلك كان مفرّقًا في أشعار كثيرة لصارت تلك الأشعار أرفع مما هي عليه بطبقات ولصار شعرهما نوادر سائرة في الآفاق . ولكنّ القصيدة إذا كانت كلُّها أمثالاً لم تسر ، ولم تجر مجرى النّوادر . ومتى لم يخرج السامع من شيء إلى شيء لم يكن لذلك عنده موقع »[٤] .

وإذا ندر البيت من القصيدة فإنّه يدخل في سياق أكبر منها ؛ وفي هذا أورد الجاحظ ما يدلّ على ما سبقت الإشارة إليه عند ابن سلاّم من أن البيت من الشعر قد يحظى بالقبول والاستحسان فيسوّد على بابه زمنًا حتى يأتي البيت الذي يسقطه ويحلّ محلّه ؛ فمن ذلك أنّ النّاس كانوا يستحسنون بيت الأعشى :

تُشبّ لمقرورين يصطليانها   وبات على النّار الندى والمحلّق

---

(١) السابق ١/٢٠٦ .

(٢) المصدر نفسه .

(٣) المصدر نفسه .

(٤) المصدر نفسه .

حتى قال الحطيئة بيته :

متى تأته تعشو إلى ضوء ناره تجد خير نار عندها خير موقد

« فلمّا قال الحطيئة البيت ... سقط بيت الأعشى » [١]. وكأن البيت المتفرّد يكون حاكمًا على غيره من أبيات الشعر في بابه حتى يسقطه بيت آخر أشد أسرًا منه ، ولعلّهم من هذا الوجه أطلقوا لقب « الأمير » على بعض الأبيات المتفردة[٢] .

وقد نبّه الجاحظ إلى بعض القيم الفنيّة لبناء البيت المتفرّد ؛ فمن ذلك ما أورده من أن « خير أبيات الشعر البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته »[٣] ، كما أشار إلى ضرورة تلاحم أجزاء البيت « حتى كأنّ البيت بأسره كلمة واحدة ، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد »[٤] ، لأنّ « أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنّه قد أفرغ إفراغًا واحدًا ، وسبك سبكًا واحدًا ، فهو يجري على اللسان كما يجري الدّهان »[٥] . ومن تلاحم البيت جودة الابتداء وجودة القطع ؛ لأن « حظّ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة ، أرفع من حظّ سائر البيت »[٦] .

وكل ذلك من وجوه الصنعة الدقيقة التي بنى عليها من جاء بعد الجاحظ ملاحظاتهم وآراءهم حول القيم الجمالية لتفرّد البيت عند العرب ، وتفرّدت بسبب منها بعض أنواع البيت المتفرّد ، كما سنرى في ما سيأتي من تلك الآراء والأنواع .

---

(١) السابق ٢/٢٩ .

(٢) انظر على سبيل المثال : خاصّ الخاصّ ٩٥ ، والإعجاز والإيجاز ١٤٦ ، ٢٦٢ .

(٣) البيان والتبيين ١/١١٦ .

(٤) المصدر السابق ١/٦٧ .

(٥) المصدر نفسه .

(٦) السابق ١/١١٢ .

* ابن قتيبة الدّينوري (ت ٢٧٦ هـ) :

كان البيت المستجاد أو المستغرب أحد أهمّ الأسباب التي علّل بها ابن قتيبة إيراده للشعراء المترجم لهم في كتابه (الشعر والشعراء) ؛ إذْ قال في مقدّمته : « ... أعْلَمُ أنّه لا حاجة بك إلى أن أسمّي لك أسماء لا أدلّ عليها بخبر أو زمانٍ ، أو نسبٍ أو نادرةٍ ، أو بيت يستجاد ، أو يستغرب »[١] ، ولهذا فإنّه لم يعن بمن « خفي اسمه وقلّ ذكره وكسد شعره » [٢] . وهذا يدلّ على أن الأبيات المتفردة السائرة من أهم الأسباب التي تدعو النقّاد إلى الاهتمام بشاعر ما ، وهي أيضًا أهم أسباب شهرة الشاعر وظهور أمره . وقد احتفى ابن قتيبة بأنواع من الأبيات المتفرّدة من شعر الشعراء الذين ترجم لهم ؛ فكان يذكر ما يتمثّل به من شعر الشاعر ، وما يُتَغنّى به من شعره[٣] ، وما يستجاد من أبياته وتشبيهاته[٤] ، وما انفرد به من المعاني وسبق إليه[٥] ، وما جمع فيه الشاعر أوصافًا أو تشبيهات متعدّدة في بيت واحد[٦] ، ونحو ذلك مما تُستحسن له أبيات الشعر .

وكل ذلك من أنواع البيت المتفرّد ، واحتفاء النقّاد بهذه الأبيات دليل على قيمتها وأهمية تتبّعها في شعر الشعراء ؛ إذ لا قيمة لشاعر ليس له منها نصيب ظاهر .

---

(١) الشعر والشعراء ٥٩/١ .

(٢) المصدر نفسه .

(٣) انظر : المصدر السابق ، على سبيل المثال : ١١٢/١ ، ١١٣ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٦٠ ، ١٦٣ .

(٤) انظر : السابق ١٣٨/١ ، ١٤١ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٦٠ - ١٧٣ .

(٥) السابق ١٤١/١ ، ١٤٩ ، ١٦٣ ، ١٧١ ، ١٩٢ .

(٦) السابق/ ١٣٣ - ١٣٤ .

والملاحظ أن ابن قتيبة يتبع أحيانًا ذكر الأبيات التي يتمثّل بها أو تستجاد من شعر الشاعر بذكر أبيات أخرى أُخذت من تلك الأبيات[١] ، وذلك يدلّ على أنّ هذه الأبيات المستجادة التي يتمثّل بها من فرائد الشعر الذي يطمع فيه الشعراء ويحتذونه في أبياتهم ، كما يلاحظ أن أكثر تلك الأبيات المتمثّل بها أو المستجادة هي من أبيات الحكمة أو أبيات التشبيه[٢] .

وعقد ابن قتيبة في كتابه « عيون الأخبار » فصلاً بعنوان : « الأبيات التي لا مثل لها »[٣] ، ويبدو من تسميتها أنها أبيات قد بلغت من التفرّد الفني في بابها حدًا يندر أن يوجد مثله . وينفرد ابن قتيبة باستخدام هذا اللقب ، إذ لم أجده عن غيره .

لكنّ ابن قتيبة قد احتفى في هذا الفصل بطائفة من الأبيات تدخل تحت أنواع كثيرة من أنواع البيت المتفرّد التي احتفى بها النقد العربي القديم ؛ فقد شملت عنده أبيات الحكمة[٤] ، وأبرع بيت قالته العرب[٥] ، والابتداءات الجيّدة : أحسنها وأغربها[٦] .

كما ضمّت « الأبيات التي لا مثل لها » عند ابن قتيبة أحسن ما قيل من الأبيات في معانٍ شتى[٧] : في الكبر ، والجبن ، وقساوة القلب ، والاستعطاف،

---

(١) انظر : السابق ١/ ١٦٠ – ١٦٣ .

(٢) انظر على سبيل المثال ما أورد منها للنابغة : السابق ١/١٦٠ – ١٧٣ .

(٣) عيون الأخبار ، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ، المؤسسة المصريّة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، مصر – ١٩٦٣م : ١٩١/٢ – ١٩٦ .

(٤) انظر : السابق ١٩١/٢ فما بعدها .

(٥) السابق ١٩١/٢ .

(٦) السابق ١٩٢/٢ .

(٧) انظر : السابق ١٩٢/٢ – ١٩٦ .

والاحتفاظ بالمال ، وإكرام النفس ، والإقدام ، والصبر ، والجود ، والرضا بالقليل ، والجهل ، وترك الإلحاح ، وإدراك الثأر ، والاعتذار ، وإنفاق المال ، والتوكّل على اللّه تعالى ، والشجاعة ، وتثمير المال ، وقصر الهمة ، والقلّة والخمول ، والهيبة ، ووصف المجوس ، والأدعياء ؛ وتدور أكثر معاني هذه الأبيات في ذكر أحوال الإنسان وأخلاقه ، وقد لقيت الأبيات المتفرّدة في هذه المعاني حفاوة الرواة والنقاد لما لها من وظيفة اجتماعية مهمة ، فمنها تكون أبيات التمثّل والاستشهاد التي يلجأ إليها الإنسان في سائر المناسبات والأحوال ، فيجد فيها من الحكم النادرة والأمثال السائرة ، ما يغني ثقافته ويثري تجاربه في الحياة .

وأدخل ابن قتيبة في « الأبيات التي لا مثل لها » الأبيات المتفرّدة في الأغراض الشعرية ، لكنّه لم يذكر منها سوى « أهجى بيت »(١) ، إلا ما جاء عنده ضمن أحسن ما قيل في سائر المعاني ؛ فمنها أبيات تضمّنت الفخر بالإقدام والشجاعة ، فيمكن أن تُعدّ من أفخر الأبيات ، لولا أنّه تناولها بوصفها أحسن ما قيل في تلك المعاني(٢) .

وحين قسّم ابن قتيبة الشعر إلى أربعة أضرب ، يتقدّمها الضرب الذي حسن لفظه وجاد معناه(٣) ، كانت الأبيات التي أوردها في هذا الضرب من الأبيات المتفرّدة في معناها أو موقعها أو سياقها ، وكان ابن قتيبة حريصًا على التعقيب على كل منهما بما يفيد ذلك ؛ فقول القائل في بعض بني أميّة :

---

(١) انظر : السابق ١٩٥/٢ .

(٢) انظر : السابق ١٩٣/٢ ، ١٩٤ .

(٣) الشعر والشعراء ٦٤/١ فما بعدها .

في كفِّه خيزرانٌ ريحُه عَبِقٌ   مِنْ كَفِّ أرْوَعَ في عرْنِينِه شَمَمُ
يُغضي حياءً ويُغضَى من مَهابَتِه   فما يُكَلَّمُ إلا حينَ يَبْتَسِمُ

« لم يُقَلْ في الهيبة شيء أحسن منه » [١] . وقول أوس بن حجر :

أيتها النفس اجملي جَزَعا   إن الذي تحذرين قد وقعا

« لم يبتدئ أحد مرثية بأحسن من هذا » [٢] . وقول أبي ذؤيب :

والنفسُ راغبةٌ إذا رغَّبتها   وإذا تُرَدُّ إلى قليلٍ تَقْنَعُ

يروي ابن قتيبة فيه عن الأصمعي قوله : « هذا أبدع بيت قاله العرب » [٣] .
وقول حميد بن ثور :

أرَى بصرِي قَدْ رابَنِي بعد صحةٍ   وحسبُك داءً أن تصحّ وتسلما

« لم يُقَلْ في الكِبَرِ شيء أحسن منه » [٤] . وقول النابغة :

كليني لهمٍّ يا أُمَيمَةَ ناصِبِ   ولَيْلٍ أُقاسيه بَطِيءِ الكَواكِبِ

« لم يبتدئ أحدٌ من المتقدمين بأحسن منه ولا أغرب » [٥] .

وحين يذكر ابن قتيبة هذه الأبيات المفردة المتفرّدة بوصفها شواهد للضرب الأول من أضرب الشعر الذي حسن لفظه وجاد معناه وهي - كما ترى وكما أفاد تعليقه عليها - أحسن الأبيات في باب الهيبة والكبر وابتداء

(١) المصدر السابق ١/٦٥ .
(٢) نفسه .
(٣) نفسه .
(٤) نفسه .
(٥) السابق ١/٦٦ .

المراثي وابتداء المتقدّمين ، وأبدع بيت قاله العرب = فإنّما يدلّنا على أنّ هذه الأبيات وأمثالها مما يتفرّد في بابه وسياقه وغرضه لم تبلغ ما بلغته من الحسن في بابها وسياقها إلا لأنّها جمعت خصائص حسن اللفظ وجودة المعنى التي يبسطها النقاد والبلاغيون في كتبهم ، ونالت منها النصيب الأوفى الذي جعلها في الذروة من تلك المعاني والأغراض والسياقات المختلفة .

وتفضيل بيت واحد أو عدد من الأبيات على سائر الأبيات التي قيلت في غرضها أو معناها أو سياقها أمرٌ شائعٌ جدًا في نقدنا العربي القديم ، وهو من الكثرة بحيث لا يأتي عليه الحصر ، بل إن من النقاد من أفرد له تآليف خاصة جمعت الأبيات المتفردة في المعاني أو السياقات أو الأغراض المختلفة[١] ، وهو فضلاً عما يدلّ عليه من الاحتفاء البالغ بالأبيات المتفرّدة في نواتها ؛ فإنّه يشير إلى وعي الناقد العربي القديم بسياقات متنوّعة من سياقات البيت المتفرّد، وعيًا تامًا دقيقًا مستقصيًا ، استطاع من خلاله أن ينتخب بيتًا من هذا السياق المتراكم من الأبيات في غرض أو سياق ما ؛ ليجعله سيّد ذلك الباب ، أو أمير ذلك الفنّ من القول .

وممّا يدلّك على عظم دلالة هذا الأمر على تفرّد الناقد العربي القديم ، أنّ تفضيل بيت واحدٍ في سياق من السياقات أو معنى من المعاني ، يتطلّب ثقافة ودقّة وخبرة في وجوه تأتّي الشعراء إلى تلك المعاني ، ووجوه الصنعة الفنيّة التي يتقدّم بها بيت على آخر ، فضلاً عما يتطلّبه ذلك من الخبرة الخاصة بما يجعل البيت متفرّدًا في باب من الأبواب بعينه ؛ لأنّ لكلّ معنى من المعاني أو

---

(١) انظر منها على سبيل المثال : ديوان المعاني ، لأبي هلال العسكري (عالم الكتب ، بيروت ، د . ت)، ومجموعة المعاني ، لمؤلف مجهول . تحقيق : عبد المعين الملّوحي ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، ط الأولى ، دمشق – ١٩٨٨م .

غرض من الأغراض ، من الأصول المرعيّة والتقاليد الفنيّة ما إن سلكه الشاعر بلغ ما بلغ من التجويد في ذلك الغرض أو الباب .

ولمّا كان البيت المتفرّد في بابٍ من أبوابِ الشعر يكون - كما قلنا - سيّد الباب الحاكم على غيره من الأبيات في بابه ؛ فإنّ هذه السيادة تظلّ للبيت حتى يأتي بيت آخر أكثر تفرداً منه يسلبه تلك المكانة وينتزع منه السيادة ، بما فيه من أسباب القوة الفنيّة القادرة على تنصيبه سيّداً على الباب ، وربما بقي البيت من هذا النمط سيّداً حاكماً على الباب إلى يومنا هذا .

وقد رصد النقاد العرب القدامى تداول السلطة بين الأبيات ، والصراع الفنّي على تلك السيادة في موضعها الصحيح ، وهو حكم المتلقّين لتلك الأبيات بجودتها وتفوّقها على البيت السابق ، وذلك ما تراه مستفيضاً في باب من أكبر أبواب النقد العربي القديم وهو باب السرقات .

وفي هذا السياق يشير ابن قتيبة إلى أنّ النّاس كانوا يستجيدون بيت الأعشى :

وكأسٍ شَربْتُ على لَذَّةٍ وأُخرى تَداويتُ منها بها

« حتى قال أبو نواس :

دَعْ عنك لَوْمي فإنّ اللّوم إغراء وداوِني بالّتي كانت هي الدَّاءُ

فسلخه وزاد فيه معنى آخر ، اجتمع له به الحسن في صدره وعجزه ، فللأعشى فضلُ السبق إليه ، ولأبي نواس فضل الزيادة فيه »[1] .

ولم يكتف ابن قتيبة بالحكم لبيت أبي نواس بالتفرّد ، بل ذكر بعض

---

(١) الشعر والشعراء ٧٣/١ .

أسرار ذلك ؛ فمنها أنّه زائد في المعنى الشعري على بيت الأعشى ، أي أنّه قد حقّق التكثيف الشعري الذي كان يمتدحه القدماء في البيت الذي تتمثّل فيه براعة الإيجاز وحسن الاختصار ، ومنها أنّه قد جاء بتلك الزيادة على نحو منح كل شطر من شطري البيت حسنًا خاصًا ، تمثّل فيما يبدو من إشارة ابن قتيبة ومن تأمّل البيت ، في استقلال كلٍّ منهما بمعنى متفرّد في باب من أبواب الشعر ، مع كونهما متآلفين في المعنى الكلّي للبيت ، وتلك هي البراعة[1] التي جعلت النقاد العرب القدامى يحتفلون بمثل هذه الأبيات التي اجتمع لها الحسن من طرفيها ، وهي التي يسمّيها ثعلب « الأبيات المعدّلة » كما سيأتي .

ومن هذا النمط ما تقدّم من أبيات أوس وأبي ذؤيب وحميد بن ثور ، التي ذكرها ابن قتيبة في الضرب الأول .

وقد استأثرت هذه الأبيات المتفرّدة ، التي تجمع بين شطرين مستقلين متباعدين متآلفين في بنية البيت الواحد ، باهتمام النقّاد المتأدبين من القدماء ؛ بل إنّها كانت مادة جيّدة لمقارعة الفكر واستخراج الخبيئة ؛ فمن ذلك ما رواه ابن قتيبة من قول « الرشيد للمفضّل الضبيّ : اذكر لي بيتًا جيّد المعنى يحتاج إلى مقارعة الفكر في استخراج خبيئه ثم دعني وإيّاه. فقال له المفضّل :أتعرف بيتًا أوّله أعرابي في شملته ، هابٌ من نومته ، كأنما صدر عن ركبٍ جرى في أجفانهم الوسن فركد ، يستفزّهم بعنجهيّة البدو ، وتَعَجْرُفِ الشَّدْوِ ، وآخرُهُ مَدَنـيٌّ رقيقٌ ، قد غُذّي بماء العقيق ؟

---

(١) لعلّ هذه البراعة المتمثّلة في بناء مثل هذه الأبيات هي التي جعلت الأصمعي يعدّ بيت أبي ذؤيب : (والنفس راغبة ...) ، أبدع بيت قاله العرب . ويذكر محقق الشعر والشعراء أنّ في إحدى النسخ (أبرع بيت قاله العرب) ولعلّ هذا هو الأصوب . (انظر : الشعر والشعراء ١/٦٥ هامش " ٧ ").

قال : لا أعرفه ، قال : هو بيت جميل بن معمر :

* ألا أيّها الركبُ النّيامُ ألاّ هُبُّوا *

ثم أدركته رقة المشوق فقال :

* أُسَائِلُكُم : هَلْ يَقْتُلُ الرّجُلَ الحُبُّ *

قال : صدقت ، فهل تعرف أنت الآن بيتًا أوّله أكثم بن صيفيّ في أصالة الرأي ونُبْلِ العِظَةِ ، وآخرُهُ أبُقْرَاطُ في معرفته بالدّاء والدّواء ، قال المفضّل : قد هوّلت عليّ ، فليت شعري بأي مهرٍ تُفتَرعُ عَرُوسُ هذا الخِدْر ؟ قال : بإصغائك وإنصافك ، وهو قول الحسن بن هانئ :

دع عنك لومي فإنّ اللوم إغراء   وداوني بالتي كانت هي الداء »[١] .

وكما تدلّ هذه المرويات على الاهتمام بالبيت المتفرّد في سائر بيئات نقد الشعر ؛ فإنّها تدلّ أيضًا على تجاوز ذلك الاهتمام مجرّد إبداء الإعجاب ببعض الأبيات إلى الغوص في أسرار تفردها وجهات تراكيبها حتى كان ذلك من الدّقة والخفاء بحيث يستعصي سبيله على ناقد كبير كالمفضّل .

ويلمح في إشارة الرشيد للمفضّل إلى استصحاب الإنصاف ما كان يسلكه بعض النقّاد والرواة – ومنهم المفضّل – من قصر الإعجاب بمثل تلك الأبيات المتفرّدة على ما جاء منها في شعر القدماء ، فكأنما أراد الرشيد أن يلفته إلى ورود مثل تلك الأبيات المعجبة في شعر المحدثين ، وفي ذلك دلالة على أنّ قضية القديم والجديد قد ألقت بظلالها على مسألة الإعجاب بالأبيات المتفرّدة وانتخابها وتداول الرأي النقدي فيها .

---

(١) السابق ١/٧٣ – ٧٤ .

ولعلّ ابن قتيبة قد قصد من إيراد هذه القصة إلى تأييد موقفه من قضية القديم والجديد ، الذي صرّح فيه بوضوح أنّ « من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له ، وأثنينا به عليه ، ولم يضعه عندنا تأخّر قائله أو فاعله ، ولا حداثة سِنِّه . كما أنّ الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشّريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدّمه »[١] ؛ لأنّ اللّه تعالى : « لم يقصر ... العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خصّ به قومًا دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركًا مقسومًا بين عباده في كل دهر »[٢] .

ولعلّ ابن قتيبة إنما ذكر استجادة الناس وتفضيلهم لبيت أبي نواس على بيت الأعشى ، في خاتمة ذكره لشواهد أضرب الشعر ، التي استشهد في الأول منها بأبيات متفرّدة من شعر القدماء : أوس بن حجر ، وأبي ذؤيب ، وحميد بن ثور ، والنّابغة ؛ لعلّه فعل ذلك لئلا يُفهم عنه أنه يذهب في تفضيله للأبيات المتفرّدة مذهب من يفضّل القديم لقدمه أو يغض من شأن الحديث لحداثته ، فأراد أن يثبت أن في أبيات المحدثين ما يذهب بأبيات القدماء ، بل يُسَوَّد عليها ، ثم جاء بقصة الرشيد مع المفضل - الذي يمثّل الطرف النقيض في هذه القضية - ليؤكّد صحة مذهبه أيضًا .

وبسببٍ من هذا ذكر ابن قتيبة أن ذلك الضرب الأول الذي ساق تحته تلك الأبيات المتفرّدة للقدماء = كثيرٌ في الشعر[٣] ، فإنّه إنما جعله كثيرًا ليشير إلى اعتداده بما ورد منه أيضًا في أشعار المحدثين ، وإلا فإنّ هذا النوع المتفرّد من الأبيات الذي يكون في الطبقة الأولى من أبيات الشعر العربي نادرٌ في الشعر ،

---

(١) السابق ١/٦٣ .

(٢) نفسه .

(٣) انظر : السابق ١/٦٦ .

وهذا ما أشار إليه أكثر القدماء ، كما سترى .

والأبيات التي أوردها ابن قتيبة في الضرب الأول من أضرب الشعر هي من الأبيات التي يُتمثّل بها ، كما يشتمل بناؤها على أشطر مستقلة صالحة للتمثّل بها وحدها، وهذه من أبرز خصائص البيت المتفرّد لدى النقّاد القدامى، ويتجلّى الاحتفاء بها عند ابن قتيبة من هذا الوجه في اختيار شواهده على الضرب الأول – المقدّم في فنّ الشعر – من هذا النمط ، وفيما دأب عليه في تراجم الشعراء الذين ترجم لهم في (الشعر والشعراء) من ذكر أبياتهم المستجادة أو التي يُمثّل بها[1] ، وقد سبقت الإشارة إلى أنّه ذكر في مقدّمته، أنه لا يورد من الشعراء إلا من كان له بيت يستجاد أو يستغرب[2] ، كما أشار في حديثه عن الضرب الأول من ضروب الشعر إلى أنّه سيورد من أبيات ذلك الضرب المتفرّد في أخبار الشعراء [3] . وفي هذا ما يدلّ على أثر البيت المتفرّد في حركة التأليف النقدي والأدبي .

(١ – ٢) تقدمت الإشارة إلى مواضع ذلك في صدر الحديث عن ابن قتيبة .

(٣) الشعر والشعراء ٦٦/١

* أبو العبّـاس المبـرّد (٢٨٥ هـ) :

كان المبرّد ممن أحسّ بمشكلة تعظيم شعر القدماء وأثر ذلك في الغض من شأن شعر المحدثين ، التي يبدو من بعض نصوصه أنّها كانت توجّه أحكام بعض النقاد والرواة في عصر المبرّد على بعض الأبيات المتفرّدة ؛ فكانوا لا يعتدّون بأبيات الشعراء المحدثين ، وإن كانت من الأمثال السائرة ، ويظهر ذلك جليّاً في تعقيب المبرّد على بيت أبي نواس :

لا أذود الطير عن شجرٍ   قد بلوتُ المُرَّ من ثمره

إذ يقول : « ومثل هذا لو تقدّم لكان في صدور الأمثال »[١].

ولا يُفَرِّق المبرّد في تفضيل الأبيات المتفرّدة من مثل هذا البيت بين قديم ومُحدث ، إذ « ليس لقدم العهد يفضّل القائل ، ولا لحدثان عهدٍ يُهتضم المُصيبُ ، ولكن يُعطى كلٌّ ما يستحق ، ألا ترى كيف يُفَضَّلُ قول عمارة على قرب عهده :

تَبَحَّثْتُم سَخْطي فغيَّر بَحْثُكُمْ   نَخِيلةَ نفسٍ كان نُصْحًا ضميرها

ولن يُلْبِثَ التخشينُ نفسًا كريمةً   عريكتها أن يستمرّ مريرُها

وما النّفسُ إلا نُطْفَةٌ بِقَرارَةٍ   إذا لم تُكَدَّرْ كان صفوًا غديرُها

فهذا كلام واضح وقول عذبٌ ، وكذلك قوله أيضًا :

بني دارمٍ إنْ يَفْنَ عُمري فقد مضى   حياتي لكم منّي ثناءٌ مُخَلَّدُ

---

(١) الكامل . تحقيق : محمد أحمد الدّالي . مؤسسة الرسالة ، ط الأولى ، بيروت – ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م : ٥٢٧/٢ .

بَدأتُمْ فأحسنتُمْ فأثنيتُ جاهـــدًا وإن عُدْتُمُ أثنيتُ والعَوْدُ أَحْمَدُ »[١] .

ولهذا عقد المبرّد بابًا لأشعار اختارها « من أشعار المولّدين حكيمة مستحسنة يُحتاج إليها للتمثّل ، لأنّها أشكل بالدهر ، ويُستعار من ألفاظها في المخاطبات والخطب والكتب »[٢] ، وأورد في هذا الباب أبياتًا ومقطّعات مما يصلح للتمثّل والاستشهاد ، وهي من الأبيات المتفرّدة بما فيها سوائر الأمثال وبدائع المعاني الحكيمة[٣] ، وهي – كما ذكر المبرّد – مادة للخطباء والكتّاب والمؤلّفين .

ومن هذه الأبيات قول عبد الصمد بن المعذّل[٤] :

تكلّفني إذلالَ نَفْسِي لعِزِّها وهانَ عليها أن أُهانَ لتُكْرَمَا

تَقولُ سَلِ المعروفَ يحيى بن أكثم فقلتُ سَلِيه ربَّ يحيى بن أَكْثَما

وقول محمود[٥] – وهو الورّاق – :

تعصي الإله وأنت تظهر حبّه هذا محالٌ في القياس بديع

لو كان حبّك صادقًا لأطعته إنّ المحبَّ لمن يُحِبُّ مطيعُ

ومنها قول أبي نواس :

قد كنت خفتك ثم آمنني من أن أخافك خوفك اللّه

(١) السابق ١/٤٣ .

(٢) السابق ٢/٥١٢ .

(٣) انظر : المصدر السابق ٢/٥١٢ فما بعدها .

(٤) السابق ٢/٥١٢ .

(٥) السابق ٢/٥١٣ .

فعَفَـوْتَ عنّي عفـو مقتـدر حَلَّتْ لـه نِقَـمٌ فألْغـاها

وأورد من هـذا الباب « الأبيات المنفردة القائمة بأنفسـها »[١] ، من مثل قول الشاعر :

إذا أنت لم تعص الهوى قادك الهوى إلى بعـض ما فيه عليك مقـال

وقول ابن وهيب :

وإني لأرجو اللّـه حتـى كأنّمـا أرى بجميل الظنّ ما اللّه صانـع

وقول آخر :

ويَعْرِفُ وجهَ الحزم حتى كأنمـا تخاطبه من كلِّ أمـرٍ عواقبُـه

وقول أشجع السلمي :

رأيٌ سرى وعيونُ النّاس راقِـدَةٌ ما أخَّر الحَزْمَ رأيٌ قدّم الحذرا

وقول آخر :

فللّه منِّـي جانـبٌ لا أضيعـه ولِلَّهْوِ مِنّي والبَطَالَـةِ جانبُ

وقول آخر :

فلو عاب نفسي غير نفسي لسُؤْتُـهُ فكيف ونفسي قد أَتَتْ ما يَعيبُها

وقول آخر :

يرى فلتاتِ الرأي والرأيُ مقبـلٌ كأنّ له في اليوم عينًا على غَدِ [٢]

---

(١) السابق ٢/٥١٧ .

(٢) المصدر نفسه .

وواضح من هذه الأبيات المفردة المختارة أنها من الأبيات التي يسمّيها الجاحظ « الشواهد » ، وهي داخلة في أمثال الشعر ، التي ألّف فيها ابن فارس - كما تقدم بيانه - كتابه « أبيات الاستشهاد » .

ولكنّ المبرد يورد في سياقة هذه الأبيات بعض مقطّعات الشعر ، غير أنّ المتأمّل فيها يجد أن كل بيت فيها بيت منفرد قائم بنفسه ، متحد مع سياقه ، فلعلّه لهذا أوردها في هذا السياق مع الأبيات السابقة واللاحقة ، وذلك يؤكد ما سبق تقريره في الحديث عن مفهوم استقلال البيت في النقد العربي القديم ، من أنّ البناء الأمثل للشعر العربي يقوم على إنتاج النماذج الرفيعة التي يُرى فيها البيت يؤدي دورًا مزدوجًا ؛ فهو مع كونه صالحًا أن يستقل بنفسه ويتمثّل به وحده ، غير منعزل في الوقت نفسه عن سياقه الذي ورد فيه ، ومن هذه النماذج العالية قول دعبل الخزاعي[1] :

أحببتُ قومي ولم أَعْدِلْ بحبِّهمُ ... قالوا تعصَّب جهلاً غير ذي بَهَتِ

دعني أصل رحمي إن كنتَ قاطِعَها ... لا بدّ للرحم الدُّنيا من الصِّلَة

فاحفظ عشيرتك الأدنين إنّ لهم ... حقّاً يفرّق بين الزَّوْجِ والمَرَة

قَوْمِي بنو مُذْحِجٍ والأزد إخوتُهم ... وآل كِنْدَةَ والأحياءُ من عُلَة

ثُبْتُ الحُلُومِ فإنْ سُلَّتْ حفائظهم ... سَلُّوا السّيوفَ فأردوا كل ذي عنت

لا تَعْرِضَنَّ بمزحٍ لامرئٍ طبنٍ ... ما راضه قلبُه أجراهُ في الشَّقَة

فَرُبَّ قافيةٍ بالمزح جاريةٍ ... مشؤومة لم يُرِدْ إنماؤها نَمَتِ

إنّي إذا قُلْتُ بَيْتًا مات قائله ... ومن يقال له والبيت لم يَمُتِ

---

(١) السابق ٢/٥١٩ .

وقوله أيضًا[١] :

نَعَوْنِي وَلَمَّا يَنْعَنِي غيرُ شَامِتٍ وغيرُ عَدُوٍّ قد أصيبت مقاتلُه

يقولون إنْ ذاق الردى مات شعره وهيهات عمرُ الشِّعر طالت طوائله

سأقضي ببيت يحمد النّاس أمْرَهُ ويكثرُ من أهل الرواية حاملُه

يموت رديء الشِّعر من قبل أهله وجيّده يبقى وإن مات قائلُه

فأنت ترى هذا الشعر فتعلم أنه لم يَجُزْ عند المبرد من هذا الباب إلاّ لكون كل واحد من هذه الأبيات المتصلة المتتالية منفرد مستقلٌ قائم بذاته ، وترى كيف كان اعتداد دعبل بالبيت المفرد الذي لا يموت بموت صاحبه بل يبقى محمولاً سائرًا مع الرواة ، وترى معه كيف نحا في تأليف أبياته هذا النحو الذي يتيح لكلّ منها فرصة سانحة للشرود والسيرورة والاستقلال .

وفي هذا ما يدلّ على اعتداد المبرّد بمبدأ استقلال البيت بوصفه عنصرًا مهمًا من عناصر تفرّده الفنّي ، وكتابه (الكامل) مليء بمثل تلك الأبيات المنفردة المستقلة بأنفسها ، وبمثل تلك القطع التي تحوي أبياتًا مستقلّة متّحدة في آن .

والتفت المبرّد إلى أجزاء مستقلّة من البيت الشعري تكون أحظى من غيرها بالسيرورة والانتشار ؛ فتستقل بأنفسها وتغني في التمثّل والاستشهاد عن سائر البيت ، فألّف « رسالة في أعجاز أبيات تغني في التمثيل عن صدورها »[٢] ، وقد رأينا من قبل احتفاء الرواة – فيما ذكره الجاحظ عن

---

(١) المصدر نفسه .

(٢) نشرت ضمن (نوادر المخطوطات . تحقيق : عبد السلام هارون . شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ، ط الثانية – ١٣٩٢هـ / ١٩٧٢م : ١/١٦٣ – ١٧٣) .

بعضهم - بتتبّع أحكم وأوجز نصف بيت ، وسنرى قيمة استقلال هذه الأعجاز في ما سيأتي من تصنيف ثعلب لأبيات الشعر .

وقد جمع المبرّد في هذه الرسالة طائفة مختارة من هذه الأنصاف المحكمة الموجزة المستغنية بأنفسها لشعراء منذ العصر الجاهلي حتى عصره ، من مثل[١] :

* وكل غريبٍ للغريب نسيب *

* ولا فرار على زأر من الأسد *

* ومن يبك حولاً كاملاً فقد اعتذر *

* وقد يكون مع المستعجل الزلل *

* حسنٌ في كل عين من تودّ *

* ما أخّر الحزمَ رأيٌ قدّم الحذرا *

أمّا أبيات التشبيه فقد نالت كثيراً من اهتمام المبرّد ؛ فإنّه قد أفرد للتشبيه باباً كبيراً ، ذكر فيه « ما مرّ للعرب من التشبيه المصيب ، وللمحدثين من بعدهم » ، وساق فيه كثيراً من الأبيات المتفردة في هذا الفنّ[٢] . وهو يرى أن « العرب تشبّه على أربعة أضرب : فتشبيه مفرط ، وتشبيه مصيبٌ ، وتشبيه مقارب ، وتشبيه بعيدٌ يحتاج إلى التفسير ولا يقوم بنفسه وهو أخشن الكلام »[٣] ، وهذا تصنيف لطبقات من أبيات التشبيه يقع التشبيه المصيب في الطبقة الأولى منها ، ثم المقارب ، ثمّ المفرط ، ثمّ البعيد .

---

(١) المصدر السابق ١/١٦٤ - ١٧٠ .

(٢) الكامل ٢/٩٢٢ - ١٠٦٠ .

(٣) السابق ٢/١٠٣٢ .

وأحسن التشبيه المصيب « بإجماع الرواة ما مرّ لامرئ القيس في كلام مختصر في بيتٍ واحد ، من تشبيه شيء في حالتين مختلفتين بشيئين مختلفين ، وهو قوله :

كأن قلوب الطير رطبًا ويابسًا

لدى وكرها العنّاب والحشف البالي »[1].

ويُلمح هنا التنويه باختصار المعنى في بيت واحد وكون البيت من الأبيات الجامعة ، والتشبيه الجامع من أحسن التشبيه عنده[2] ، وكذلك التشبيه المختصر الذي يعبّر عنه من طريق الإيماء [3] . و « أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبّه وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة ونبّه بفطنته على ما يخفى على غيره وساقه برصف قوي واختصارٍ قريب »[4] .

ويلاحظ أنّ من أهمّ الأسس الجماليّة التي تقوم عليها المفاضلة بين أبيات التشبيه عند المبرّد – وهي كذلك عند غيره من النقاد كما سنرى – الجمع والاختصار ، وكذلك الرصف القوي ، وهو ما نبّه عليه في تعقيبه على بيت امرئ القيس الفذّ الذي تقدم – إذ يقول : « فإن اعترض معترضٌ فقال : فهلاّ فصلَ فقال : كأنّه رطبًا العناب وكأنّه يابسًا الحشف ؟ قيل له : العربي الفصيح اللّقِنُ الفَطِنْ ، يرمي بالقول مفهومًا ، ويرى ما بعد ذلك من التكرير عِيّاً ، قال اللّه جلّ وعز ، وله المثل الأعلى : ﴿ ومن رحمته جعل لكم الليل

---

(١) السابق ٢/٩٢٢ .

(٢) انظر : السابق ٢/١٠٥٢ – ١٠٥٣ .

(٣) انظر : السابق ٢/١٠٥٤ .

(٤) السابق ١/٣٨٥ .

والنّهار لتسكنوا فيه ولتبتغوا من فضله ﴾ [١] علمًا بأنّ المخاطبين يعلمون وقت السكون ووقت الاكتساب » [٢] . فإنّ في قوة النظم وجمع المعنى واختصاره في مثل هذا النمط من الكلام ما يجعله في الذروة من الكلام البليغ ، وقد توقّف عبد القاهر الجرجاني أمام هذا النمط من النظم الدقيق وأبان ما فيه من دقة الصنعة وعجيب البناء ، وسيأتي تفصيل ذلك .

ومن الأهمية بمكان أن نشير -في ضوء ذلك- إلى ثبات المعايير الجمالية التي ينظر من خلالها إلى درجات تفرّد بناء البيت ويناط بها الحكم القاضي بتقديم بيتٍ على آخر .

ومن الملاحظ أنّ المبرّد كثيرًا ما يذكر وصف « العجيب » في إطرائه للأبيات المتميّزة ، وبخاصة التي تنتمي إلى التشبيه المصيب[٣] ، وقد اطّرد التقارن بين هذا الوصف والأبيات المتفردة من باب التشبيه لدى كثير من النقّاد[٤] .

وقد احتفى المبرّد بكثير من الأبيات المتفرّدة التي استقلت بأنفسها في سائر الأغراض والمعاني ؛ فكثيرًا ما كان يصنع صنيع الجاحظ فيفرد أبوابًا

---

(١) تتمة الآية : (ولعلّكم تشكرون) . وهي الآية (٧٣) من سورة القصص .

(٢) الكامل ٢/٩٢٢ - ٩٢٣ .

(٣) انظر : السابق ، على سبيل المثال : ٢/٩٢٣ ، ٩٢٥ ، ٩٣٤ ، ٩٤٠ ، ١٠٣٣ ، ١٠٣٩ .

(٤) انظر على سبيل المثال : طبقات الشعراء ٧١ ، ٧٢ ، ٤١٢ ، وديوان المعاني ٢٨٧ ، وخاصّ الخاصّ ١١٣ ، ١١٦ ، ١٣٠ ، ١٩٢ ، ١٩٦ ، ٢٠٣ ، ٢٠٧ ، ٢١٦ .

وقد ورد هذا التقارن في عنوان أحد كتب القدماء التي عنيت بجمع أحسن التشبيهات ، وهو كتاب (غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات : لعلي بن ظافر الأدي المصري . تحقيق : د . محمد زغلول سلاّم ، و د . مصطفى الجويني . دار المعارف بمصر ، د . ت) .

لطرائف الشعر وما يصلح الاستشهاد به في أكثر الأحوال من أبيات حكيمة مستحسنة سائرة مسير الأمثال[١] ، وكثيرًا ما يورد في هذه الأبواب وغيرها أنواعًا من الأبيات المتفردة ، يطلق عليها أوصافًا أو ألقابًا جمالية تنمّ عن تفرّدها الفني في سياقات مختلفة ؛ فمنها أبيات من أمدح الشعر[٢] ، ومنها أبيات من أحسن ما يتمثّل به[٣] ، وأبيات من أحسن أو أبلغ ما قيل في معنًى من المعاني[٤] ، وأخرى من أحسن وأجمع ما قيل في بابها ، أو مما جمع فيه معنى أبيات في بيت واحد[٥] ، أو من الأبيات المتفردة في سياق شعر الشاعر كأمثل شعره وسائره وعجيبه ومستحسنه[٦] .

ومما يُمتدح به البيت عند المبرّد أن يكون جامعًا ؛ فمن ذلك إشارته إلى بيتٍ لامرئ القيس أخذ عبدة بن الطبيب معناه فجاء به في ثلاثة أبيات ، على حين أن امرأ القيس « جمع ما في هذه الأبيات في بيتٍ واحدٍ مع فضل التقدّم »[٧] . والتقدّم الذي يذكره المبرّد هنا هو السبق إلى المعنى لا السبق التاريخي الذي يمجّد به القديم لقدمه . ومن هذا الباب أيضًا اطراؤه لجمع أوصاف الشيء أو أطراف المعنى في بيت واحد[٨] ؛ والمعنى الذي يأتي في بيت

---

(١) انظر : الكامل : على سبيل المثال : ٤٦/١ ، ٦٣ ، ٥١٢/٢ ، ١٠٦٩/٣ .

(٢) السابق : على سبيل المثال : ٢٣٤/١ ، ٥٣٤/٢ .

(٣) السابق : على سبيل المثال : ٥١٢/٢ ، ٥١٣ ، ٥١٧ ، ٥٢٧ ، ٧٨٠ .

(٤) انظر : السابق : على سبيل المثال : ٥٧٤/٢ ، ٧٢١ ، ٨١٤ ، ٨٠٢ ، ١٠٠٨ .

(٥) انظر : السابق : على سبيل المثال : ٣٥٨/١ ، ٦٧٧/٢ ، ٨٧٩ ، ١٠٦٠ .

(٦) انظر : السابق : على سبيل المثال : ٥٢٧/٢ ، ٥٤٤ ، ٥٥٠ ، ٥٥١ .

(٧) انظر : السابق : ٦٧٧/٢ . وانظر الأبيات الثلاثة في ٦٧٥/٢ .

(٨) انظر على سبيل المثال : السابق ٣٥٨/١ .

واحد أجود من الذي يأتي في بيتين ، لأنّ في ذلك تطويل للخطاب[١] .

والاختصار والجمع سمة بارزة من سمات البيت المتفرّد عند المبرّد ؛ فهو يُفرد بابًا يقع في صدر كتابه (الكامل) يتحدث فيه عن الاختصار المفهم والإيماء المغني عن كشف المعنى بما فيه من اللمحة الدالة ، ويذكر من ذلك بعض الأبيات « البيّنة القريبة المفهمة ، الحسنة الرصف ، الجميلة الوصف»[٢] ، وهي أبيات من روائع الشعر العربي ؛ منها قول الحطيئة :

وذاك فتىً إن تَأْتِهِ في صنيعةٍ ... إلى ما لــه لا تَأْتِــهِ بشـفيـع

وقول عنترة :

يخبرك من شهد الوقيعــة أنني ... أغشى الوغى وأعفّ عند المغنم

وقول زهير :

على مُكْثِريهِمْ حَقٌّ من يعتريهِمُ ... وعند المُقِلِّينَ السماحةُ والبذلُ [٣]

وينصّ المبرّد أحيانًا على بعض أسباب استحسان ما يستحسن من أبيات الشعر ؛ فيردّ ذلك تارة إلى حسن اللفظ وغرابة المعنى والاختصار المحمود[٤] ، وتارة إلى صحة المعنى وجزالة اللفظ وكثرة تردّد ضربه من المعاني بين النّاس[٥] ، وتارة إلى سهولة الشعر وحسنه[٦] ، وتارة إلى حسن الشعر وقرب

---

(١) انظر : البلاغة ، للمبرّد . تحقيق وتقديم : د. رمضان عبد التّواب ، مكتبة الثقافة الدينية ، ط الثانية ، القاهرة – ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥ م : ٨٢ – ٨٣ ، ٨٤ – ٨٥ .

(٢) الكامل ١/ ٤٠ .

(٣) السابق ١/ ٤٠ – ٤١ .

(٤) السابق ١/ ٤٦ .

(٥) السابق ١/ ٦٣ .

(٦) السابق ١/ ٥٨ .

مأخذه [١] ، وتارة إلى مقاربة التشبيه أو إصابته وهو أحسن ، وما فيه من الفطنة المسوقة « برصف قوي واختصار قريب »[٢] .

ويلاحظ أنّ الكلام الجميل الموجز هو الغاية المحرّكة لهذه الأسباب ، وخير ما يمثّله « البيت المتفرّد » .

ويتوقّف الحكم بتفرّد البيت في غرض أو فنّ من فنون الشعر على مدى مراعاته للتقاليد المتّبعة في ذلك الفنّ ؛ ومن أجل ذلك كان الرواة وبعض « من يفهم جواهر الكلام » لا يجدون لبعض الأبيات مذهبًا حسنًا ، ومنها بيت نصيب :

أهيم بدعدٍ ما حييت فإن أمت　　　أوكّل بدعدٍ من يهيم بها بعدي

فقد « ذكر عبد الملك ذلك لجلسائه فكلٌّ عابه ، فقال عبدالملك : فلو كان إليكم كيف كنتم قائلين ؟ فقال رجل منهم أقول :

....　　　فواحزنا من ذا يهيم بها بعدي

فقال عبدالملك : ما قلت والله أسوأ مما قال ، فقال له : فكيف كنت قائلاً يا أمير المؤمنين ؟ فقال : كنت أقول :

....　　　فلا صلحت دعدٌ لذي خُلّةٍ بعدي

فقالوا : أنت والله أشعر الثلاثة يا أمير المؤمنين »[٣] .

(١) السابق ٦١/١ .

(٢) السابق ٣٨٥/١ .

(٣) السابق ٢٣٦/١ - ٢٣٧ .

وعلى الرغم من أنّ لبيت نصيب وجهًا من التأويل قد يكون به أبعد مرامًا مما أُخذ عليه[٢] ، فإن مثل هذه المحاورات تدلّ على السعي الدؤوب من قبل المتلقين لأبيات الشعر في تراثنا النقدي إلى الأنموذج الأمثل في صياغة المعاني الشعرية على النحو الأجمل والأكمل في صنعة الشعر بحسب الأغراض والمقاصد المتوخّاة فيه .

---

(١) لعلّ نصيبًا إنما يريد أن يشير بقوله : * أوكلّ بدعدٍ من يهيم بها بعدي * إلى أنها أهلٌ لأن يهام بها على الدوام ، ولو كان ذلك بأن يوكّل غيره ، أو أنّه يشير بذلك إلى أنّ الهيام بها ليس أمرًا خاصًا به وحده، مما قد يُلمَزُ فيه بانبعاثه منه وحده دون غيره ، وأنّه قد لا يقع إلا منه ، فأراد أن يجعل موجبات الهيام بها متأتية منها لكلّ أحد ، وفي ذلك وصفٌ لها بالكمال والجمال المطلق الذي لا يتوقف الهيام به على شخصٍ بعينه ، بل لا يَعْدم معه من يوكّله بالهيام بها ، فذلك أمرٌ ميسور . وبهذا يختلف معنى البيت ، ويصبح أكثر مدخولية وتفرداً في باب الغزل مما قاله عبدالملك .

* أبو العبّاس ثعلب (٢٩١ هـ) :

كان أبو العبّاس ثعلب أهمّ من تناولوا فكرة البيت المتفرّد في النقد العربي القديم ؛ وذلك أنّه لا يكتفي بالتنويه ببعض الخصائص التي تتحقّق بها القيمة الفنيّة للبيت ، أو بعض الأسس الجمالية المعتّد بها في تفضيل أبيات الشعر على بعض ، أو ذكر بعض أنواع البيت المتفرّد وشواهده ؛ بل إنّه أول ناقد – بعد ابن سلاّم في تعريفه للمقلّد – يقرن ما يذكره من أنواع البيت المتفرّد بتعريف محدّد له ، بل إنّه يذهب إلى أبعد من ذلك فيقدّم لنا هذه الأنواع في شكل نظرية متكاملة قائمة على ترتيب أبيات الشعر العربي في تصنيف طبقي دقيق وشامل ، يعتمد على استقصاء وجوهٍ من تراكيب البيت الشعري وأبنيته التي يقوم عليها النظر الجمالي في المفاضلة بين بيت وبيت ؛ فيقسّم أبيات الشعر – بحسب تلك الوجوه – إلى خمس طبقات ، تستمدّ ألقابها من أوصاف الخيل الممدوحة السابقة عند العرب ؛ فجاءت على النحو التالي :

١ – الطبقة الأولى : الأبيات المعدّلة : « والمعدّل من أبيات الشعر ما اعتدل شطراه وتكافأت حاشيتاه ، وتمّ بأيهما وُقف عليه معناه » [١] ، ومثّل له بشواهد منها قول الحطيئة :

من يفعل الخير لا يعدم جوازيه ... لا يذهب العرف بين اللّه والنّاس

وهذا النوع من أبيات الشعر هو السابق في مضمار التفرّد الفنّي ؛ لأنّه « أقرب الأشعار من البلاغة وأحمدها عند أهل الرواية وأشبهها بالأمثال السائرة »[٢] .

٢ – الطبقة الثانية : الأبيات الغرّ : « واحدها أغرّ وهو ما نجم من

---

(١) قواعد الشعر ٦٦ .

(٢) المصدر السابق ٦٧ – ٦٨ .

صدر البيت بتمام معناه ، دون عجزه ، وكان لو طرح آخره لأغنى أوّله بوضوح دلالته »[١] . ومن هذه الطبقة – عنده – قول الأفوه الأوديّ [٢] :

لا تحمدنّ امرأً حتى تجرّبه ولا تذمنّه من غير تجريب

وقد عوّل ثعلب في تفضيل هذا النوع من أبيات الشعر وجَعْله في الطبقة الثانية التي تكون بمنزلة الخيل المصليّة ، على اعتماد تركيبها على عنصر الإفهام الموجز الموحي المعتمد على اللّمحة الدالة[٣] ، وهذا من العناصر المهمة المعتد بها في تفرّد الكلام ، وقد سبقت الإشارة إلى لفت النقاد إلى أهميّته وعلاقته بالحكم للبيت بالتفوّق والتميّز .

٣ – الطبقة الثالثة : الأبيات المحجّلة : وهي « ما نُتِجَ قافية البيت عن عروضه ، وأبان عجزه بغية قائله ، وكان كتحجيل الخيل ، والنّور يعقب الليل »[٤] . ومن شواهدها عند ثعلب قول أبي ذؤيب[٥] :

فإذا وذلك ليس إلا ذكره وإذا مضى شيء كأن لم يُفعَلِ

٤ – الطبقة الرابعة : الأبيات الموضّحة : « وهي ما استقلّت أجزاؤها وتعاضدت وصولها ، وكثرت فقرها ، واعتدلت فصولها ، فهي كالخيل الموضّحة والفصوص المجزّعة ، والبرود المحبّرة »[٦] .

---

(١) السابق ٧٢ .

(٢) السابق ٧٦ .

(٣) السابق ٧٢ .

(٤) السابق ٧٦ .

(٥) السابق ٨٠ .

(٦) السابق ٨١ .

ومن هذه الطبقة – عنده – قول أخت مسعود بن شدّاد العدويّة[١] :

حمّال ألوية شهاد أندية　　　شداد أوهية فرّاج أسْداد

قتّالُ طاغيةٍ ربّاء مَرْقَبَةٍ　　　قوّال محكمةٍ فكّاك أقياد

٥ – الطبقة الخامسة : الأبيات المرجّلة : وهي « التي يكمل معنى كل بيتٍ منها بتمامه، ولا ينفصل الكلام منه ببعض يحسن الوقوف عليه غير قافيته؛ فهو أبعدها من عمود البلاغة وأذمّها عند أهل الرواية »[٢] . ومن هذه الأبيات المرجلة قول جرثومة القريعي[٣] :

فتًى إن تجده مُعْوِزًا من تلاده　　　فليس من الرأي الأصيل بمعوز

وليس ذم ثعلب لهذا النمط من الأبيات على إطلاقه ، ولكنه مقيّد بالقياس إلى الأبيات المنتمية لتلك الطبقات الأربع المتقدمة .

وبالنظر إلى هذه الأنواع الخمسة وتعريفاتها وشواهدها ؛ نجد أنها تشترك في كونها أبياتًا قائمة بأنفسها ، يتحقق فيها مبدأ الاستقلال ، غير أنّه يمكننا تمييز بعض العناصر الشكلية التي بنى عليها ثعلب علاقات هذه الأنواع بعضها ببعض ، من خلال فكرة استقلال أجزائها ، التي يمكننا من خلالها أيضًا إعادة تبويب وترتيب هذه الأنواع بضمّ بعضها إلى بعض – دون الإخلال بترتيبها الجمالي عند ثعلب – بحيث يمكننا الاطمئنان إلى أن ثعلبًا قد نظر إليها من زاويتين :

الأولى : أبيات استقلّ فيها الشطر بمعنى تام ، وتدخل تحت هذا النوع

---

(١) السابق ٨٤ .

(٢) نفسه .

(٣) السابق ٨٧ .

الطبقات الثلاث الأولى :

١ - المعدّل : وهو في رأس الترتيب عند ثعلب ؛ لأنّ هذا الملمح الفنّي يتكرّر فيه مرتين : في صدره ، وفي عجزه .

٢ - الأغرّ : ويأتي بعد المعدّل لأنّ مبدأ استقلال الشطر قد تحقق في صدر البيت بتمامه .

٣ - المحجّل : ويقع ثالثًا لأنّ الشطر المستقلّ فيه بمعنى تام هو عجز البيت .

وعلى هذا يمكننا تمييز العناصر الجمالية التركيبية في هذه الأنواع على هديٍ من الشكل التالي[١] :

١ - البيت المعدّل :

شطر مستقل	شطر مستقل
* ———— *	* ———— *
من يسأل النّاس يحرموه	وسائل اللّه لا يخيب

٢ - البيت الأغرّ :

شطر مستقل	
* ———— *	————
إذا لم تستطع شيئًا فدعه	وجاوزه إلى ما تستطيع

(١) الشواهد الواردة في الشكل هي مما أورده ثعلب ، انظر : قواعد الشعر ٧٢ ، ٧٥ ، ٧٨ . والنجمة في هذه الأشكال تشير إلى الأجزاء المتّسمة بالاستقلال والتفرّد .

٣ - البيت المحجّل :

شطر مستقل

ولو عن نثا غيره جاءني	وجرح اللسان كجرح اليد

ولهذا سنتناول هذه الأنواع الثلاثة في فصل مستقل فيما سيأتي .

والأخرى : النظر إلى أبيات لا يتحقق فيها استقلال شطر تام ، ولكن ينظر فيها إلى موضع تحقّق وقفة نهاية المعنى المستقلّ ، والتمييز من هذه الجهة بين نوعين :

٤ - البيت الموضح : الذي تكثر فيه مثل هذه الوقفة وتتعدّد فيه الفقرات المستقلّة بما فيها من جمال الجرس واختصار المضمون ، دون أن يكون فيه شطر مستقل بنفسه .

٥ - البيت المرجّل : الذي يمتد فيه المضمون دون أن يكون فيه أي وقفة من تلك الوقفات المتحقّقة في البيت الموضحّ ؛ فلا يمكن الوقوف على معنى تامٍ فيه إلا عند نهاية البيت .

وسوف نتناول هذين النوعين لارتباطهما من هذه الجهة في فصل واحد فيما سيأتي .

ويمكننا تمييز تركيبهما الجمالي على ضوء من الشكل التالي :

٤ – البيت الموضّح : ويكون على أشكال متعدّدةٍ بحسب طول وقصر الفقرات المستقلّة فيه ؛ فمنها :



٥ – البيت المرجّل :

لو يدبّ الحوليُّ من ولد الــذ	رِّ عليها لأندبتهـا الكلــومُ

ويلاحظ أنّ الشكل الذي يمكن افتراضه بعد البيت المرجّل هو البيت المضمّن مع غيره ، الذي يمتدّ فيه المعنى إلى أكثر من البيت الواحد ، وذلك هو بداية الدخول في دائرة المعيب عند النقّاد ، أو على أقلّ تقدير الخروج من دائرة البيت المتفرّد في نظرية ثعلب ، الذي يبدو جليّاً أنّه لم يخرج بها عن إطار البيت الواحد المستقلّ ، ولعلّه لهذا السبب لم يذكر التضمين ضمن عيوب الشعر التي ذكر بعضًا منها قبل شروعه في تفصيل تصنيفه الجمالي لأبيات الشعر العربي[١] .

---

(١) انظر : قواعد الشعر ٦٣ – ٦٦ . وذكر من هذه العيوب : السّناد ، والإقواء ، والإكفاء ، والإجازة ، والإيطاء .

والمتأمّل فيما سبق يجد أنّ ثعلبًا في تسميته تلك الألقاب المستقاة من معجم الخيل ، وإطلاقها على ضروب من بناء البيت الشعري عند العرب ، وتقديم تلك التعريفات الدقيقة لكل نوع من تلك الأنواع ، وترتيبه لها على هذا النحو ، يقدّم نظرية مهمة تتحدّد بها كثير من خصائص التركيب الجمالي للبيت المفرد عند العرب ، وهذه النظرية المفصّلة ، المبنية على فكرة استقلال البيت أولاً ، ثم استقلال أجزائه الداخلية ، وترابطها فيما بينها على أنماط مختلفة ، وأشكال متنوعة ، قد تضمّنت أهم الأسس الجمالية لتفرّد البيت ، التي نصّ عليها النقّاد أو أشاروا إليها قبل ثعلب وبعده ، وهي التي اعتمدوا عليها في الحكم على تفرّد بعض الأبيات ، وتقديمها على غيرها من أبيات الشعر ، كما سنرى ، ولكنّ ثعلبًا انفرد عنهم جميعًا ، سابقيه ولاحقيه ، بتفصيل هذه الأسس وصياغتها في نظرية جمالية دقيقة وشاملة لكثير من وجوه البناء الفني التي يتفرّد بها البيت الشعري عند العرب[1] .

---

(١) مع ما تراه هنا ، وما ستراه في الباب الثاني من هذا البحث ، مما يشهد بعمق علم ثعلب بالشعر؛ فإنّ بعض النقاد القدامى كانوا يقلّلون من علم ثعلب بالشعر ، ويروون في ذلك روايتين متداولتين في بعض المصادر النقدية ، تتضمنان رأي البحتري الذي ينفي فيه صفة العلم بالشعر عن ثعلب وأمثاله من علماء اللغة أو النقاد الذين يتعاطون علم الشعر دون عمله .

(انظر على سبيل المثال : دلائل الإعجاز ٢٥٢ - ٢٥٣) .

وبإزاء ذلك فإن الباحث لا يسعه إلا أن يذهب إلى أحد أمرين :

أولهما : أن ما قيل عن عدم علم ثعلب بالشعر غير صحيح ؛ وذلك ما تشهد به آراؤه المهمة في «قواعد الشعر» على وجه الخصوص ، وإذا كان ذلك كذلك فيمكن تفسير ما ورد من القدح في علمه بالشعر بأنّه رأي خاص بالبحتري وبعض النقاد الذين وافقوه عليه ، وقد يكون وراءه ما وراءه من نقمة الشعراء على اللغويين الذين كانوا يتصيّدون سقطاتهم اللغوية ، أو موقف بعض النقاد من اللغويين الذين اهتموا بغريب الشعر وإعرابه ، وقد وردت هذه الملاحظة في إحدى الروايتين المنسوبتين إلى البحتري .

والآخر : أن يكون لذلك القول وجه من الصحة ، لا يصحّ معه نسبة تلك الآراء إلى ثعلب ، ==

ومن المهمّ أن نشير إلى أن المفاهيم التي تناولها ثعلب وبنى عليها تصنيفه لأبيات الشعر على النحو الذي سبق معروفة قبل ثعلب ، وعرفت بعده أيضًا ، وكانت أساسًا مهمًا في تفضيل الأبيات المفردة في الشعر العربي ، ولكنّها لم تعرف عند سابقيه أو لاحقيه بالألقاب التي ابتكرها ثعلب .

= وهذا يدفع إلى الشكّ في نسبة كتاب « قواعد الشعر » إليه ، لا سيما وأنّ محقق الكتاب الدكتور رمضان عبد التواب قد ذكر بعض القرائن التي يمكن أن ترجّح هذا الاحتمال ، وإن كان أكثرها لم يدفعه إلى الشكّ في نسبة الكتاب ، ومنها :

١ – أن كتب الطبقات والتراجم لم تذكر هذا الكتاب في كتب ثعلب . وقد ردّ المحقق على هذا بأنّ تلك الكتب لا تدّعي أنها تذكر كل كتب من ترجمت له . (قواعد الشعر ١٦) .

٢ – أنّ هذا الكتاب قد وصل إلينا برواية (المرزباني) المتوفى سنة ٣٨٤ هـ ، واستبعد المحقق أن يكون المرزباني قد رواه مباشرة عن ثعلب ، لأن الأخير قد توفى سنة ٢٩١ هـ ، والمرزباني ولد سنة ٢٩٦ هـ . وقد كاد هذا أن يدفع المحقق إلى الشكّ في أن يكون الكتاب للمرزباني نفسه لولا أنّ ما فيه من آراء واصطلاحات لا تتفق مع ما جاء في كتاب (الموشح) للمرزباني، ولا توجد في أي كتاب آخر . (قواعد الشعر ١٩ – ٢٠) .

٣ – يضاف إلى القرائن السابقة أنّ ما بين أيدينا من كتب ثعلب الأخرى لا تذكر شيئًا من تلك الآراء والمصطلحات التي وردت في « قواعد الشعر » ، ولكن هذا ليس كافيًا ؛ لأنها لم تذكر في أي كتاب آخر كما يقول المحقق .

ومهما يكن من أمر فإننا سنظلّ نتعامل مع مادة الكتاب وآرائه ومصطلحاته منسوبة إلى ثعلب ، حتى يظهر لنا يقينًا ما يخالف ذلك .

وهذ الكتاب – على صغره وقلّة مادته – ذو قيمة كبيرة في مضمونه النقدي ، وبخاصة في ما تناولناه من تصنيفه الدقيق الشامل لأبيات الشعر المتفردة عند العرب ، ومع ذلك فإنّ صغر حجم الكتاب قد زهّد فيه بعض الدارسين المعاصرين فلم يلق منهم ما يستحق من الاهتمام ، وقد عزا المحقق ذلك إلى ما كان من تشويه في طبعتين سابقتين للكتاب . (قواعد الشعر ١٩) . لكنّ العجيب أنّ المحقق نفسه لم يكن بعيدًا عن مثل ذلك حين قال : « إننا لا ندعي أن هذا الكتاب يحتوي على نظريات كبيرة في النقد والبلاغة ، ولكنه على أي حال لبنة في ذلك البناء الضخم » (ص ١٩) . وأعجب منه ما ذهب إليه الدكتور شوقي ضيف حين وصف « قواعد الشعر » بأنّه « كتيّب مدرسي جاف وزّع فيه الشعر توزيعًا نحويًا ... وليس في الكتاب نظرية نقدية ، إنما هي لمحات سريعة ... والكتاب لا يضيف إلى النقد العربي شيئًا ذا قيمة يمكن الوقوف عنده » (العصر العباسي الثاني ، د . شوقي ضيف . دار المعارف بمصر – د . ت : ص ١٥٣) .

* ابن المعتزّ (ت ٢٩٦ هـ) :

بدت الصلة بين البحث في الأبيات المتفرّدة وقضية القديم والجديد أكثر وضوحًا حين ظهرت « أبيات البديع » بوصفها أهمّ الظواهر الفنيّة التي كثرت في شعر الشعراء المحدثين في العصر العباسي ؛ من أمثال بشار ومسلم وأبي نواس ومن تبعهم ، حتى غلب الظنّ بأنّ فنون البديع من ابتكاراتهم التي لم يسبقوا إليها ؛ مما دعا ابن المعتز إلى تأليف (كتاب البديع) ليثبت أنّ أبواب البديع كانت موجودة قبلهم « في القرآن واللغة وأحاديث رسول اللّه صلى اللّه عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم ، وأشعار المتقدمين ... ليعلم أن بشارًا ومسلمًا وأبا نواس ومن تقيّلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفنّ ، ولكنّه كثر في أشعارهم فعُرِفَ في زمانهم حتى سُمّي بهذا الاسم فأعرب عنه ودلّ عليه »[١] .

وقد تكرّر نصّ ابن المعتز في خاتمة مقدّمته لكتاب البديع على أنّ غرضه « في هذا الكتاب تعريف النّاس أنّ المحدثين لم يسبقوا المتقدّمين إلى شيء من أبواب البديع »[٢] ، وفي ذلك تأكيد على أنّ بناء الأبيات على تلك الهيئات التي تتشكل بها فنون البديع قد كان معروفًا في الشعر العربي منذ وقت مبكر ، ثم جاء منه بعد ذلك ما جاء في القرآن الكريم وكلام الرسول صلى اللّه عليه وسلم، وأشعار الإسلاميين ، حتى كثر وشاع فيما بعد في أشعار المحدثين من الشعراء العباسيين .

وقد ربط ابن المعتز في مقدمة كتابه هذا بين فنّ البديع والبيت الواحد حين ذكر مصطلح « البيت البديع » ؛ الذي يبدو أنّ ظهوره كان متزامنًا مع

---

(١) البديع ص ١ .

(٢) المصدر السابق ٣ .

مصطلح البديع ، ويدلّ كلامه على أنّه البيت الذي اشتمل على فنٍ أو أكثر من فنون البديع ؛ فتراه يذكر هذا المصطلح عند ذكر شغف أبي تمام بفنّ البديع « حتى غلب عليه وتفرّع فيه وأكثر منه فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض ، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف ، وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفنّ البيت والبيتين في القصيدة ، وربما قُرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يُوجد فيها بيت بديع وكان يُستحسن ذلك منهم إذا أتى نادرًا ويزداد حظوة بين الكلام المرسل ، وقد كان بعض العلماء يشبّه الطائي في البديع بصالح بن عبد القدوس في الأمثال ، ويقول لو أنّ صالحًا نثر أمثاله في شعره وجعل بينها فصولاً من كلامه لسبق أهل زمانه وغُلِّب على ميدانه . وهذا أعدل كلام سمعته في هذا المعنى » [١].

ويشير ابن المعتزّ في هذا النصّ إلى أسٍّ مهمٍ من الأسس الجمالية لتفرّد البيت في النقد العربي القديم ، وهو ندرة البيت المتفرّد في القصيدة ، سواء أكان من أبيات الأمثال ، أم من أبيات البديع ، لأنّ كثرته فيها تدلّ على التكلّف والصنعة ، وندرته تدلّ على جريان الشاعر على طبعه حتى يندر له من ذلك البيت والبيتان في القصيدة ؛ فتقع تلك الأبيات المتفرّدة النادرة موقع القبول من المتلقّي .

وقد سبقت الإشارة إلى اعتداد الجاحظ بمبدأ الندرة بوصفه أحد الأسس الجمالية لعلاقة البيت بالقصيدة ، والتي تنشأ عنها السيرورة والذيوع[٢].

ولعلّ ابن المعتز حين أشار إلى مبدأ الندرة في البيت البديع في شعر القدماء إنما أراد أن ينبّه إلى خطأ مسلك بعض الشعراء المحدثين في إكثارهم

---

(١) المصدر نفسه .

(٢) انظر : البيان والتبيين ٢٠٦/١ . وانظر رأي الجاحظ هذا فيما تقدّم من عرض آرائه .

من تلك الأبيات ، وأن يؤكّد على أنّها لا تحسن إلا إذا جاءت نادرة صادرة عن الطبع ، بعيدة عن أثر التكلّف والصنعة .

ومع ذلك فقد تنوّعت شواهد ابن المعتز في أبيات البديع فلم تقتصر على أبيات القدماء الذين يريد إثبات سبقهم إلى فنّ البديع ، ولكنّها شملت أيضًا أبيات بديعٍ للشعراء المحدثين ، كبشار ، وأبي نواس ، وأبي العتاهية ، وأشجع السلمي ، وأبي تمام ، والبحتري ، وغيرهم[1] ، بل إن أبيات هؤلاء الشعراء المحدثين وأمثالهم كانت أكثر ورودًا في أبواب بديع ابن المعتزّ ، ولعل ذلك يرجع إلى ما أشار إليه – فيما تقدم – من قلة مجيء مثل هذه الأبيات وندرة وقوعها في أشعار القدماء ، وكثرتها وشيوعها في أشعار المحدثين .

ولم يكن ابن المعتز يستشهد إلا بالأبيات المتفرّدة من أبيات البديع سواء منها ما كان للقدماء أو للمحدثين ، وقد دلّنا على منهجه في اختيار أبيات البديع تلك من بين أبيات كثيرة توفرّت فيها فنون البديع ؛ فبيّن أنّه ترك منها ما ترك ؛ لأنها لم تبلغ ما بلغه غيرها في الباب أو لأنّ غيرها مما ذكره كان كافيًا ومغنيًا عنها [2].

ويدلّ هذا – إذا ما أضيف إلى الملاحظة السابقة المتعلقة بكثرة استشهاده بأبيات البديع من أشعار المحدثين – على أنّ ابن المعتز قد وجد في أشعار المحدثين – مع إسرافهم في تناول هذا الفن – أبياتًا متفردة من أبيات البديع ، أكثر مما وجد في أشعار القدماء ، وأن تلك الكثرة لم تكن كثرة عددية فحسب . غير أنّ ذلك يمكن أن يُفَسَّر بأنّ الشعراء المحدثين قد أفرطوا – في

---

(١) انظر البديع ، على سبيل المثال : ١٩ . ٢٠ ، ٢١ ، ٢٤ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٥ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٥ .

(٢) انظر : المصدر السابق ٣ .

مخيلتهم – إفراطًا بيّنًا في تناول هذه الفنون في أبياتهم ، حتى أصبح مجموع ما يندر لهم منها أكثر من مجموع ما يندر للقدماء ، وهذا هو باعث الظنّ بأنهم قد سبقوا إلى تلك الفنون ؛ لأنّ الامتداح بالسبق لا يكون إلا في الجيّد النّادر المتفرّد .

وقد تناول ابن المعتز في أوّل كتاب البديع خمسة أنواع من أنواع البديع التي يرجع إليها تفرّد هذا النمط من الأبيات[1] ، بوصف تلك الأنواع شاهدًا على غرض الكتاب الذي أشار إليه في مقدّمته – وقد تقدّم بيانه – ولم يقصر البديع عليها ، بل أشار إلى أنّ ادّعاء الإحاطة بها لا ينبغي لعالم ، فترك الباب مفتوحًا لمن أراد أن يضيف إلى تلك الفنون أيًا من محاسن الكلام التي تجعله بديعًا ، وبدأ بنفسه ؛ فذكر من تلك المحاسن ثلاثة عشر نوعًا[2] .

وهذه لفتة مهمة من ابن المعتزّ تشير إلى أن وجوه إبداع تلك الأجزاء مما لا يقع تحت الحصر ، وإلى أنّ الشعراء المميزين يمكن أن يبدعوا أنماطًا متعددة وأشكالاً متفاوتة من أشكال البناء ، قد تضيف فنونًا أخرى إلى تلك

---

(١) هذه الأنواع الخمسة هي :

١ – الاستعارة ، ٢ – التجنيس ، ٣ – المطابقة ، ٤ – ردّ أعجاز الكلام على ما تقدّمها .

٥ – المذهب الكلامي .

(انظر : البديع ٣ – ٥٧) .

(٢) هي :

١ – الالتفات ، ٢ – الاعتراض ، ٣ – الرجوع ، ٤ – حسن الخروج ،

٥ – تأكيد مدح بما يشبه الذمّ ، ٦ – تجاهل العارف ، ٧ – هزلٌ يراد به الجدّ ،

٨ – حسن التضمين ، ٩ – التعريض والكناية ، ١٠ – الإفراط في الصفة ،

١١ – حسن التشبيه ، ١٢ – إعنات الشاعر نفسه في القوافي (وهو لزوم ما لا يلزم) .

١٣ – حسن الابتداءات .

(انظر : السابق ٥٨ – ٧٧) .

الفنون المعروفة المتداولة .

ويُعَدّ كتاب البديع – في مجمله – بحثًا موسّعًا في البيت البديع الذي اشتمل على فنٍ أو أكثر من تلك الفنون ؛ فترى ابن المعتزّ يستشهد لكل نوع من تلك الأنواع التي ذكرها بأبيات مفردة مستقلّة[١] ، أو بأنصاف أبيات[٢] ، وتراه ينصّ في بعض تعريفات تلك الأنواع على أن يكون مجئ ذلك النوع في بيتٍ واحد[٣] ، ويشيد أحيانًا بجمع البيت بين نوعين أو أكثر من أنواع البديع[٤] ، لكنّه لا يجعل ذلك – دائمًا – دليلاً على تفرّد البيت ؛ لأنّ من الأبيات ما يجمع بين فنّين من البديع وليس بشيء [٥] . ويصف بعض الأبيات أحيانًا بما يدلّ على تفرّدها ، كأن يذكر أنّ بيتًا ما من تلك الأبيات من الأبيات الملاح[٦] . ولكنّ ابن المعتزّ قد يورد في بعض المواضع الأبيات المعيبة من تلك الأنواع [٧] ؛ ليُعرف بها المستحسن المتفرّد .

وقد رصد ابن المعتزّ في الأبواب الخمسة التي ذكرها من أبواب البديع وفيما ذكره بعدها من محاسن الكلام كثيرًا من دقائق صنعة الشعر التي يكون بها البيت من أبيات البديع المتفردة ، وكان صنيعه هذا بداية تحوّل كثيرٍ من

---

(١) التزم ابن المعتز ذلك في أكثر أبواب كتاب البديع ، إلا في مواضع نادرة مثل ما ورد في ص : ١١، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٣١ ، ٣٣ ، ٣٥ ، ٥٠ . ومع ذلك فإنّه كان يشير في بعض هذه المواضع إلى أنّه إنّما يريد بيتًا بعينه ؛ كما في ص ٥٠ .

(٢) انظر : السابق ، على سبيل المثال : ٢ ، ٥ .

(٣) انظر : السابق ، على سبيل المثال : ٢٥ ، ٤٧ ، ٥٩ .

(٤) انظر : السابق ، على سبيل المثال : ٢٦ ، ٣٠ .

(٥) انظر : السابق ٥٣ .

(٦) انظر : السابق ٢٩ ، ٦٥ .

(٧) انظر : السابق ٢٣ ، ٣٤ .

مظاهر صنعة البيت المتفرد – التي كان يشير إليها القدماء في صورة ملاحظات أو يبدون إعجابهم ببعض الأبيات بسببٍ منها أو كان يتناولها معاصروه تحت مصطلحات أخرى – إلى فنون بديعية ذات مفاهيم محدّدة أخذت تتسع عند من جاء بعد ابن المعتز من النقاد من مثل قدامة وأبي هلال العسكري ، حتى آلت فيما بعد إلى أنواع لا يأتي عليها الحصر في العصور المتأخرة فيما تناوله البلاغيون تحت « علم البديع » ، وسترى في الأبواب اللاحقة من هذا البحث إشارات متعدّدة إلى كون النقد الدائر حول الأبيات المتفردة وبيان ما فيها من وجوه صنعة الشعر كان بمنزلة الإرهاصات الأولى لنشأة علم البديع[١] ، بل إنّ علوم البلاغة – في مجملها – التي قامت شواهدها أيضًا على البيت الواحد كعلم المعاني وعلم البيان كانت أيضًا أثرًا من آثار نقد البيت المتفرّد في العصور المبكرة من تاريخ النقد العربي القديم .

وسنكتفي هنا بالإشارة إلى بابٍ من أبواب صنعة البديع التي ذكرها ابن المعتز ، وهو : ردّ أعجاز الكلام على ما تقدّمها[٢] ؛ فإنّه يقوم على قيمة فنّية أشار إليها الجاحظ وابن قتيبة فيما سبق ، وهي دلالة أوّل البيت على آخره ، أو علاقة صدره بعجزه ، وهذا النوع البديعي يلتقي في الوقت نفسه مع مفهوم ما تناوله ثعلب في « البيت الأغرّ » الذي تقدمت الإشارة إليه . ومن جهة ثالثة فإننا نجد أنّ هذا الفنّ البديعي تُستخرج منه أنماط من بناء البيت يتفرّع بها البحث فيه إلى أنواع أخرى من البديع من مثل : التوشيح والإرصاد والتسهيم والتصدير ، وما إلى ذلك من الأنواع التي تُعنى بتتبع علاقة صدر البيت بعجزه ، وأوّله بآخره[٣] .

---

(١) انظر على سبيل المثال ص ٢٤٧ ، ٢٥٩ ، ٢٧١ ، ٢٨٢ من هذا البحث .

(٢) انظر : كتاب البديع ٤٧ – ٥٣ .

(٣) انظر : ص ٢٥٩ من هذا البحث .

وإذا كانت فكرة البديع قد شغلت ابن المعتز في كتابه هذا ؛ فلم يعن إلا بالأبيات المتضمنة لفنونه المختلفة ؛ فإنه في كتابه « طبقات الشعراء » كان معنيًا بمسألة تقبلّ الشعر واستحسان الأبيات وسيرورتها في سياقات مختلفة ، دون أن يشغل بفكرة البديع أو غيرها من ضروب صنعة الشعر ؛ فتراه يحتفي بأبيات تجدها تارة من عيون القصيدة ، أو من عيون شعر الشاعر[١] ، وتارة « من قلائده السائرة البالغة في الأرض »[٢] أو « مما سار له في الآفاق »[٣] ، ويشيع عنده إيراد مثل تلك الأبيات المتسمة بالسيرورة[٤] ، وتارة يورد أبياتًا يعدّها من النّوادر[٥]، أو من البدائع والروائع[٦] ، أو مما يستحسن من شعر الشاعر[٧] ، أو مما يختار له ويستجاد[٨] ، وغير ذلك من الأبيات المتفردة في السياق الشعري العام أو سياق شعر الشاعر أو سياق القصيدة ، وقلّما يربط تفرّد البيت بغرض من الأغراض[٩] .

وقد شاع عند ابن المعتز وصفه بعض أبيات المحدثين التي يوردها بأنّها من الملح والطرف ، أو بأنّها مما يستملح للشاعر ويستطرف[١٠] ، ولهذا اللقب

---

(١) انظر : طبقات الشعراء ، لابن المعتز ، تحقيق : عبد الستار فرّاج . دار المعارف بمصر ، ط الثالثة – د . ت . على سبيل المثال ٢٣ ، ٢٣٦ ، ٢٨٥ .

(٢) السابق : ٨٣ ، ٢١١ .

(٣) السابق : ٩٨ ، ٩٩ . ١٠٠ ، ١٩٢ ، ١٩٣ ، ٢٩٧ . ومواضع لا تحصى .

(٤) المصدر نفسه .

(٥) السابق : ١٢٩ .

(٦) السابق : ٣١ ، ١٠٠ ، ٢٥٥ .

(٧) السابق : على سبيل المثال : ٣٥ ، ٨٧ ، ١٨٣ ، ١٩٠ ، ٢٤٩ ، ٢٦٩ ، ٢٧٣ ، ٣٤٩ ، ٣٦٤ .

(٨) السابق : منها : ٩١ ، ٩٨ ، ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٢ ، ٢٢٠ ، ٢٥١ .

(٩) السابق : ٣٠ ، ٣١ .

(١٠) انظر : السابق ، على سبيل المثال : ٣٠ ، ٢١٩ ، ٢٣٧ ، ٢٥٥ ، ٢٦٦ ، ٣٧٥ .

-خاصة- دلالة تشير إلى تقريب تلك الأبيات من الاستحسان والقبول في ظلّ ما كان يشيع من تفضيل أبيات القدماء ، والنظر إلى أبيات المحدثين بوصفها أقلّ شأنًا من تلك الأبيات ، ولا نجد عند ابن المعتز ما يفسّر استعماله لمثل هذا اللقب لكننا نجد تفسير ذلك عند القاضي الجرجاني الذي سنورد رأيه في ذلك في موضع لاحق(١) .

ولم يكتف ابن المعتز بمجرّد الاهتمام بالأبيات السائرة في البلاد ، ولكنه كان يذكر أحيانًا ما يفسّر سيرورة شعر بعض الشعراء ؛ فمن ذلك ما نقله عن ابن أبي المنذر وهو قوله : « إنما نفق شعر أبي نواس على النّاس لسهولته وحسن ألفاظه ، وهو مع ذلك كثير البدائع ، والذي يراد من الشعر هذان »(٢) .

ففي هذا النصّ تصريح واضح بسبب سيرورة شعر أبي نواس ، وهو اجتماع أمرين مهمين : أحدهما : سهولة الشعر وحسن ألفاظه . والآخر : كثرة البدائع . والسيرورة لا تنشأ - كما يفهم من النصّ - من أحد هذين الأمرين ، ولكنّها ترجع إليهما مرتبطًا أحدهما بالآخر ، أي أن السهولة وحسن الألفاظ وحدها لا تكفي لسيرورة الشعر ، بل ينبغي أن ينضاف إليها كثرة البدائع ، أي إبداع المعاني المبتكرة والسبق إلى الصور البديعة ، كما أن المعاني البديعة المخترعة لا تكون سائرة ذائعة حتى تجتمع لها أسباب السهولة والحسن من جهتي النطق والفهم معًا ، تلك التي تجمعها شروط الفصاحة وشروط البلاغة التي بسط البلاغيون الحديث فيها .

وفي النصّ بيان لقيمة كثرة البدائع في سيرورة شعر الشاعر ، وهذا ما

---

(١) انظر : ص ١٧٢ من هذا البحث .

(٢) طبقات الشعراء ٢٠٤ .

رأيناه عند أكثر النقاد ، إذ يرون أنّ الشاعر إنما يقدّم على غيره بكثرة محاسنه وبدائعه وروائعه [١] ، وهي أبياته المتفرّدة .

وكان ابن المعتز يقف أحيانًا عند بعض الأبيات التي سارت وذهبت بأبيات أخرى سبقتها في معانيها ؛ ليحدّد أسباب سيرورة البيت وذيوعه وإسقاطه لغيره من الأبيات التي تشاركه في أصل المعنى ؛ فمن ذلك ما رواه من أنّ سلمًا الخاسر « كان تلميذًا لبشار بن برد الأعمى ، ولمّا قال بشار بيته هذا :

من راقب النّاس لم يظفر بحاجته ... وفاز بالطيبات الفاتك اللهج

أخذ سلم هذا المعنى ، وجاء به في أجود من ألفاظه وأفصح وأوجز فقال :

من راقب النّاس مات همًّا ... وفاز باللذة الجسور

وقال بشار – حين قال بيته ذلك – : ما سبقني أحد إلى هذا المعنى ، ولا يأتي بمثله أحد ، فلما قال سلم هذا البيت قال ... بشار : ذهب والله بيتي ... وسلم أحد المطبوعين المحسنين وكان كثير البدائع والروائع في شعره ، وسار بيت سلم ... ولم يسر بيت بشار »[٢] .

فابن المعتزّ هنا يشير إلى أسباب سيرورة بيت سلم وهي تتعلق بأمرين متلازمين :

أحدهما : الخصائص الأسلوبية التي شكّلت مبنى بيت سلم وهي : جودة اللفظ ، وفصاحته ، وصياغته الموجزة . وهذه خصائص مهمة للأبيات السائرة . والآخر : مصدر البيت ، وهو الشاعر المتميّز بخاصتي : الطبع

---

(١) انظر على سبيل المثال : الشعر والشعراء ١/٨١ ، وطبقات الشعراء ٩٩ ، ١٠٠ ، ٣٥٤ ، والموازنة ١/٤ – ٥ ، ١٨ – ١٩ ، والوساطة ٤١٦ .

(٢) طبقات الشعراء ٩٩ – ١٠٠ .

والإحسان ، وكثرة البدائع والروائع ؛ فالبيت الصادر عن شاعر مطبوع تكثر عنده إجادة صياغة المعاني البديعة الرائعة ، تكون أبياته مظنة الذيوع والسيرورة .

وأسباب سيرورة البيت التي أشار إليها ابن المعتز في هذا النصّ الأخير تلتقي مع أسباب سيرورة شعر الشاعر ؛ فإن جودة اللفظ وفصاحته وإيجازه تؤدي إلى سهولة الألفاظ وحسنها وهي المذكورة في بيان أسرار سيرورة شعر أبي نواس في النص الأسبق ، أمّا شرط كثرة البدائع فقد تكرّر وروده في النصين مقترنًا بأسباب جودة اللفظ .

* الحسن بن بشر الآمدي (ت ٣٧٠هـ) :

وينظر الآمدي إلى أبيات من الشعر بلغت مستوى عاليًا من الجودة ؛ فيطلق عليها لقب « الجيّد النّادر » أو « العين النّادر » ويصنّف أبيات الشعر تبعًا لذلك إلى ثلاث درجات[١] :

١ - العين النّادر أو الجيّد النّادر .

٢ - الجيّد البالغ .

٣ - الرذل الساقط .

وكانت الأبيات العيون النّادرة هي معتمد الآمدي في موازنته بين أبي تمّام والبحتري ، وهي عنده على رأس أبيات الشعر ، ويليها الأبيات الجيّدة البالغة ، ثم الأبيات الساقطة الرديئة ، وقد التزم الآمدي ذلك في سائر أبواب الموازنة التي اختار فيها للشاعرين أبياتًا من كافة الأغراض والمعاني التي طرقاها[٢] . ومعنى ذلك أنّ الآمدي لا يعتدّ في الموازنة بين الشعراء إلا بنمط نادر من الأبيات .

وقد يعبّر الآمدي عن النوع الأول بعبارات الاستحسان الدالة على تفرّد البيت وتميّزه بين أبيات الشعر[٣] ، وقلّما يستخدم مصطلحاتٍ أو ألقابًا أخرى من ألقاب البيت المتفرّد التي شاعت عند غيره ؛ فإذا استثنينا بعض إشارات نادرة إلى « الشوارد » أو « الأوابد »[٤] ، فإننا لا نكاد نجده يخرج عن

---

(١) انظر : الموازنة ٢/٣/٧٠٠ فما بعدها .

(٢) انظر : ص ٤٠٤ من هذا البحث

(٣) انظر : الموازنة ، على سبيل المثال : ٢/٢٥ ، ٣٢ ، ٢١٨ ، ٢٠٦ ، ١/٣/١٢٤ ، ٢٩٤ .

(٤) انظر على الترتيب : الموازنة ٢/٢٥٩ - ٢٦٠ ، ١/٥٢٣ .

استعمال « البيت النادر » وما صاحبه في التصنيف السابق ، وقد شاع ذلك عنده شيوعًا ظاهرًا [١].

وفي حديث الآمدي المقتضب عن « الشوارد » ما يفيد أنّها وصف للأمثال من الشعر ، التي تسير وتشرد حتى لا يكاد يعرف قائلها [٢] ، وهذا يعني أن شوارد الأبيات كسوائر الأمثال في شهرتها وانتشارها ، ولذلك فإنّها تكون - في الغالب - مجهولة النسب . كما أشار الآمدي إلى أنّ هذه الشوارد مادة مستعارة مشاعة لجميع الشعراء ؛ لأنّها جارية مجرى المثل[٣] ، وقد أشار ابن سلاّم من قبل إلى أبيات تستعار كالمثل دون أن يُعدّ ذلك سرقًا ، ولكنّه لم يسمّها « الشوارد » [٤] .

---

(١) انظر توثيق ذلك في ص ٤٠٤ من هذا البحث .

(٢) الموازنة ٢/٢٥٩ - ٢٦٠ .

(٣) المصدر نفسه .

(٤) انظر ما سبق ص ١١٦.

* القاضي الجرجانـــي (ت ٣٩٢هـ) :

يصنّف القاضي الجرجاني أبيات الشعر المفردة من حيث الجودة إلى درجاتٍ ثلاث ، تشبه ما رأيناه عند الآمدي ؛ فيرى أنّ منها : عين نادر ، ومتوسط متقارب ، وضعيف ساقط[١] ، وهذه الألقاب الثلاثة تقابل عند الآمدي : العين النّادر أو الجيّد النّادر ، والجيّد البالغ ، والرذل الساقط . وإذا كان الآمدي يعتمد تصنيفه هذا في أكثر كتاب الموازنة ويشيع عنده – كما ذكرنا – شيوعًا ظاهرًا ؛ فإنّ القاضي الجرجاني لم يعتمد ذلك في الوساطة وإنّما أورده عرضًا في تعليقه على تفاوت أبيات بعض أشعار القبائل ، التي يقوم بتأليفها أكثر من شاعر ، فيظهر فيها الاضطراب واختلاف درجات تفرّدها الفني[٢] .

ولكنّ القاضي الجرجاني يستخدم لقبًا آخر وهو لقب « الأفراد » ويريد به الأبيات المستقلة التي استوفي فيها المعنى أو كان مثلاً سائرًا[٣] ، أي أنه يرى أن البيت يكون من أفراد أبيات الشعر إذا كان من الأمثال السائرة أو كان من الأبيات المتضمنة معنى تامًا ، لكن القاضي يجعل اختراع المعنى وابتداعه هو مناط دخول أبيات الشعر تحت مسمّى « الأبيات الأفراد »[٤] .

وفكرة المثل السائر في أبيات الشعر تعني كونها أبياتًا قابلة للاستقلال والانفراد وحدها ، لتكون صالحة للاستشهاد بها في مواضعها المناسبة ، وهذه سمة بارزة من سمات البيت المتفرّد ، وهي تتطابق مع فكرة استقلال البيت .

---

(١) انظر : الوساطة ١٦١ – ١٦٢ .

(٢) المصدر نفسه .

(٣) انظر : السابق ١٥٩ .

(٤) انظر : ص ٣٢٩ من هذا البحث .

أما فكرة استيفاء المعنى فلا يفهم منها مجرّد التأكيد على فكرة استقلال البيت ، بل يدخل في مفهومها أيضًا ما سبقت الإشارة إليه من فكرة التمام الفنّي التي سبقت ملاحظتها بوصفها أحد العناصر المهمة في مفهوم البيت المتفرّد في النقد العربي القديم .

وبسبب من هذا كانت «الأبيات الأفراد» التي انتخبها القاضي الجرجاني من شعر المتنبي ، وأوردها في (الوساطة) ذات مستوى فني عالٍ ، وكانت من أمثاله السائرة وأبيات معانيه النّادرة [١].

ومن الألقاب التي يستعملها القاضي الجرجاني « البيت البديع » ، وفي كلامه ما يدلّ على أنه يرادف عنده « البيت الفرد »[٢] ، وإن كان لم يستعمله إلا في مواضع نادرة . وسترى - فيما سيأتي - أن ثمة علاقة بين « الفرد » و « البديع »[٣] .

وقد أخذ القاضي الجرجاني على بعض معاصريه تقليلهم من شأن ما يأتي به الشعراء المحدثون من الأبيات المستجادة ، وإطلاقهم لقب « الملح والطرف » على ما يأتون به من ذلك ، تقليلاً لشأنها في ظلّ تعظيم أبيات القدماء [٤] ، لكن القاضي نفسه فعل مثل ذلك ؛ فوصف بعض أشعار المحدثين وأبياتهم المستحسنة بأنها من مليح ما جاء أو من أملح ما قيل ، ونحو ذلك ، لكنّه لا يريد به الغضّ من تلك الأشعار ؛ فقد اطّرد ربطه بين هذا اللقب وجودة المعنى[٥] .

---

(١) انظر : السابق ١٦٢ - ١٧٧ .

(٢) السابق ١٦٠ .

(٣) انظر : ص ٣٣٨ من هذا البحث

(٤) انظر : الوساطة ٤٩ فما بعدها .

(٥) انظر : السابق ؛ على سبيل المثال : ٢٤٤ ، ٢٤٥ ، ٣٢٥ ، ٣٥٥ ، ٣٧٦ .

ومما يؤيد مذهبه في ذلك أنّه قد حمل على من يتنقص أبيات المحدثين لمجرد كونها منسوبة إلى الشعر المحدث ، وذكر في ذلك مرويات تدل على إنكاره لما يقع من ذلك من بعض اللغويين والرواة[١] ؛ وفي ذلك يقول : « وما أكثر من ترى وتسمع من حفاظ اللغة ومن جلّة الرواة ممن يلهج بعيب المتأخرين فإنّ أحدهم يُنْشَدُ البيتَ فيستحسنه ويستجيده ويعجب منه ويختاره فإذا نسب إلى بعض أهل عصره وشعراء زمانه كذّب نفسه ، ونقض قوله ورأى تلك الغضاضة أهون محملاً وأقلّ مرارة من تسليم فضيلة لمحدث والإقرار بالإحسان لمولّد »[٢] .

وقد كشف القاضي الجرجاني عن وجه مهم من وجوه العلاقة بين تناول النقد العربي القديم للبيت المتفرّد وبين قضية الخلاف بين القديم والجديد ؛ فأشار إلى اختلاف المعايير الجمالية لتفرّد البيت الشعري عند العرب باختلاف العصر ، حين نبّه إلى ولع القدماء بـ« سوائر الأمثال وشوارد الأبيات » ، وعدم اعتدادهم بأساليب البديع بوصفها من مقاييس تفرّد البيت الشعري ، وتعويلهم في ذلك على ما يحقّق تلك السوائر والشوارد من الأبيات ، من المعنى الشريف الصحيح ، واللفظ الجزل المستقيم ، والوصف المصيب والتشبيه المقارب ، وتلك هي أهم الشروط الفنيّة التي يقوم بها عمود الشعر ونظام القريض عندهم [٣].

وذلك يدلّ على أنّ « سوائر الأمثال وشوارد الأبيات » كانت هي النمط المعوّل عليه في الموازنة بين الشعراء عند القدماء ، حتى ظهرت « أبيات البديع »

---

(١) السابق ٥٠ – ٥٢ .

(٢) السابق ٥٠ .

(٣) انظر : السابق ٣٣ ، ٣٤ .

التي بدأت تحتلّ مكانًا بارزًا في لغة الشعر المحدث في العصر العباسي فكانت مثار خلاف وموضع موازنة مع « الأمثال السائرة والأبيات الشاردة » في احتلال بؤرة الاهتمام في حركة النقد العربي القديم .

وعلى الرغم من أنّ القاضي ربما أراد بإيراده مثل هذا الرأي أن يحتج لتفضيل المتنبي بكثرة سوائر الأمثال وشوارد الأبيات في شعره ، تلك التي دار حولها جدل كبير من قبل بعض معارضيه ؛ فإنّه قد أورد الرأي السابق في سياق حديثه عن الفرق بين الأبيات المطبوعة الخالية من حلى البديع وبين الأبيات المصنوعة المطرّزة بالمعاني البديعية والصنعة اللطيفة كالطباق والجناس والاستعارة ، وفضّل النوع الأول ، وبيّن أنّ الأبيات البديعة لا تحسن إلا إذا كانت نتاج الطبع ولم تقصد لذاتها[1] .

ولهذا أشار – وهو يتحدث عن القدماء من العرب – إلى أن البديع « قد كان يقع ... في خلال قصائدها ، ويتفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد ، فلمّا أفضى الشعر إلى المحدثين ، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن ، وتميّزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف ، تكلّفوا الاحتذاء عليها فسمّوه البديع ؛ فمن محسن ومسيئ ، ومحمود ومذموم ، ومقتصد ومفْرط »[2] .

وفي هذا تأكيد على قيمة مهمة من القيم الفنيّة للبيت المتفرّد في النقد العربي القديم وهي الندرة في السياق ، إذ لا يكون البيت بديعًا ومتفردًا ما لم يكن قليلاً نادرًا في سياقه ، لأنّ ذلك دليل كونه واردًا على سبيل الطبع لا التكلّف ، وقد رأينا هذه القيمة فيما سبق من آراء النقاد كالجاحظ وابن المعتز، وهي قيمة معتدّ بها – كما سنرى – لدى أكثر النقّاد القدامى .

---

(١) انظر : السابق ٣١ – ٣٣ .

(٢) السابق ٣٤ .

* المرزوقي (ت ٤٢١ هـ) :

لمّا كان الجدل الدائر حول البديع في النقد العربي في أوائل العصر العباسي ، وما أدى إليه من احتلال أبيات البديع محلّ الصدارة في ذلك الجدل مما يُخشى منه على تواري القيم الفنيّة التي كان ينظر إليها بوصفها عماد الشعر ونظامه وهي التي تمثّلها « سوائر الأمثال وشوارد الأبيات » ، جاء المرزوقي – بعد أن دبّ الإحساس في الأوساط النقدية بغلبة البديع والخروج به عن سمت الشعر العربي – ليعيد هذا النمط من الأبيات إلى دائرة الاهتمام ؛ فأعاد تنظيم قواعد عمود الشعر – على هدى من آراء من سبقوه من النقاد وبخاصة القاضي الجرجاني – فجعلها نتيجة حتميّة لتطبيق القواعد الثلاث الأولى من ذلك العمود التي حدّها في سبعة أبواب هي :

١ – « شرف المعنى وصحته » .

٢ – « جزالة اللفظ واستقامته » .

٣ – « الإصابة في الوصف » .

« ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات » .

٤ – « المقاربة في التشبيه » .

٥ – « التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن » .

٦ – « مناسبة المستعار منه للمستعار له » .

٧ – « مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما »[١] .

---

(١) شرح ديوان الحماسة ١/٩ .

ومعنى هذا أنّ مفهوم « سوائر الأمثال وشوارد الأبيات » عند المرزوقي مفهوم محدّد ينحصر في ما جاء من أبيات الشعر مشتملاً على المعنى الشريف الصحيح ، واللفظ الجزل المستقيم ، والإصابة في الوصف ، ولا يختلف هذا المفهوم عما عند القاضي الجرجاني إلا في إخراجه لمقاربة التشبيه من أبواب العمود الثلاثة التي تقوم بها هذه الطائفة من الأبيات .

ويبدو أنه لعدم إدخال المرزوقي مقاربة التشبيه ضمن ما تقوم به « سوائر الأمثال وشوارد الأبيات » - بالإضافة إلى ما سوف نبيّنه في موضع لاحق[1]- علاقة برغبة المرزوقي في تحييد فنون البديع ، التي كان التشبيه معدوداً فيها ، في ضوء ما كان من تنامي الإسراف في إيراد هذه الفنون في أبيات الشعر منذ ظهور الشعراء المحدثين في العصر العباسي حتى عصر المرزوقي .

ولقد كان المرزوقي ومن قبله القاضي الجرجاني والآمدي وغيرهم من النقاد يدركون ما يمكن أن يؤول إليه الإغراق في البديع في ما حاولوه من إعادة التذكير بقواعد عمود الشعر ، والتحذير من خطورة المبالغة في البديع على مستقبل الشعر العربي ؛ ذلك أنّ موجة البديع هذه قد ازدادت فيما بعد حتى آلت بالشعر العربي إلى ما آل إليه في عصور الانحطاط الأدبي .

---

(١) انظر : ص ١١٣ من هذا البحث .

* الثعالبي (ت ٤٢٩ هـ) :

كان الثعالبي من أكثر النقّاد القدامى احتفاءً بطوائف الأبيات المتفرّدة ؛ فإنّه قد عني بها عناية بالغة في كتبه : (الإعجاز والإيجاز) و (خاصّ الخاصّ) و (من غاب عنه المطرب) و (أحسن ما سمعت) و (التمثيل والمحاضرة) ؛ فقد جمع الثعالبي في هذه الكتب عددًا كبيرًا من الأبيات الجميلة السائرة التي يعدّها – كما توحي به أسماء هذه الكتب – نمطًا متفردًا من أبيات الشعر الموجزة التي تقارب حدّ الإعجاز ، أو يعدّها « خاصّ الخاصّ » وواسطة العقد ، ومنتخب المنتخب ، أو يراها مطربة لمن غاب عنه المطرب ، أو يعتبرها أحسن ما سمع من أبيات الشعر في أبوابٍ مختلفة من المعاني والأغراض ، أو يوردها بوصفها من الأبيات التي يتمثّل بها المسامر والمحاضر .

وقد ضمّت بعض هذه الكتب أيضًا فقَرًا هي من أفضل ما أُبدع من فقر النثر البارعة[1] ، وذلك يشير إلى أنّ البحث عن الكلام الجميل المتفرّد الموجز هو غاية الثعالبي – مثلما كان غاية سائر النقّاد – سواء أكان ذلك النمط المتفرّد بيتًا من الشعر أم فقرة من النثر ؛ فإنّهم إنما يقصدون إلى تتبّع مواطن التفرّد في الكلام البديع النادر الذي تجلّت فيه عبقرية القائل، لكنّهم –ومنهم الثعالبي– يحتفون أكثر ما يحتفون بما يرد من ذلك في بيتٍ من الشعر ؛ لأنّ صناعة

---

(١) انظر : الإعجاز والإيجاز ٢٥ – ١٣٥ ، وخاصّ الخاصّ ٧ – ٩٤ ، ومن غاب عنه المطرب ، تحقيق : الدكتور النبوي عبد الواحد شعلان ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط الأولى – ١٤٠٥هـ / ١٩٨٤م : في مواضع متفرقة ، منها على سبيل المثال : ٥ – ٧ ، ١٠ – ١١ ، ١٦ – ١٧ ، ١٩ ، ٢٠ – ٢٣ – ٢٤ ، ٣٧ ، ١٢٠ – ١٢٢ ، ١٦٠ – ١٦٣ ، ١٦٥ – ١٦٦ . وأحسن ما سمعت ، تحقيق : محمد إبراهيم سليم ، دار الطلائع ، د . ت : ٢٦ ، ٣٥ . ويندر فيه مثل ذلك . انظر : التمثيل والمحاضرة ، تحقيق : عبد الفتاح محمد الحلو ، مكتبة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة – ١٩٦١م : في مواضع متفرقة منه .

البيت المتفرّد تحتاج إلى نوع تلطّف وإعمال حيلة في إخراج الكلام في قوالبه المعروفة له في فنّ الشعر مع إبداع تلك المعاني النادرة المتأبيّة ، وتلك حقيقة غفل عنها كثير من الدّارسين المحدثين الذين فسّروا عناية النقد العربي القديم بالبيت الواحد في معزل عن فكرة التفرّد الفنيّ ؛ فانحرفوا بها عن وجهها الصحيح الذي بسطنا القول فيه في الفصل السابق .

وواضح أن فكرة الإيجاز قد استأثرت باهتمام الثعالبي – كما هو الحال عند غيره من النقّاد – بوصفها سببًا جوهريًا في تفرّد أبياتٍ من الشعر أو فقراتٍ من النثر تمثّلت فيها هذه الخاصة الأسلوبية على نحو ملفت تتجلّى فيه قدرة الأديب على صياغة المعاني الكثيرة في الألفاظ القليلة ؛ يتضّح ذلك من عنوان كتابه (الإعجاز والإيجاز) ، ومن نصّه في مقدّمته على أنّه ألّفه « في الكلمات القليلة الألفاظ الكثيرة المعاني ، المستوفية أقسام الحسن والإيجاز ، الخارجة عن حدّ الإعجاب إلى الإعجاز ، في النثر المشتمل على سحر البيان والنظم المحاكي قطع الجمان »[1] ؛ فإنّه يتحدث هنا عن نمط متفرّد من الكلام الجامع الموجز المستوفي لشروط التمام الفني التي تجعله في مستوى خاص من مستويات الإبداع يكاد يبلغ حدّ الإعجاز . وقد أفرد الثعالبي في هذا الكتاب للأبيات التي يعدّها من النمط المقارب للإعجاز بابًا كبيرًا – في نحو ثلثي الكتاب – سمّاه (في وسائط قلائد الشعراء) جمع فيه كثيرًا من الأبيات الجامعة المتفرّدة منذ امرئ القيس إلى عصره ، من مختلف أغراض الشعر ، مرتبة ترتيبًا تاريخيًا ، وهي ليست دائمًا أبياتًا مفردة ؛ فإنّ منها بعض المقطّعات ، لكنّ أبيات تلك المقطعات – في أكثر النماذج التي أوردها – أبيات

---

(١) الإعجاز والإيجاز ٨ .

مفردة مستقلة بمعانيها مع كونها متتابعة في أداء صورة كليّة واحدة .[١]

وعلى فكرة الإيجاز المعجز المتفرّد أيضًا أدار الثعالبي مادة كتابه (خاصّ الخاصّ) ؛ فتراه يجعل الباب الأول من أبوابه الثمانية (فيما يقارب الإعجاز من إيجاز البلغاء وسحرة الكتّاب وغيرهم)[٢] ، ويجعل بعض أبوابه الأخرى في الأمثال[٣] ، وذلك أيضًا مظهر من مظاهر الاحتفاء بالكلام الجامع الموجز ؛ فإنّ من أهم ما يميّز الأمثال ما فيها من اللمحة الدالة والبناء الفنيّ الجميل الذي يمنحها السيرورة والانتشار .

ويفرد الثعالبي الباب السابع من هذا الكتاب للأبيات التي يعدّها من (خاصّ الخاصّ) ؛ فهي تمثل عنده مستوىً خاصّاً من أبيات الشعر مثل تلك الأبيات التي جعلها « وسائط قلائد الشعر » لكنّه يوردها هنا تحت عنوان « في عجائب الشعر والشعراء » ، وينهج في هذا الباب – وهو يشغل أكثر الكتاب – منهجه في باب « وسائط قلائد الشعراء » ؛ فيورد فيه الأبيات المتفرّدة على نحو قريب جداً مما ورد في كتاب (الإعجاز والإيجاز) ، بل إنّه يوشك أن يتطابق معه مادة ومنهجاً[٤] .

ويجعل الثعالبي الباب الثامن من هذا الكتاب (في أفراد معانٍ لمؤلف الكتاب لم يُسبق إليها)[٥] ، في فنون مختلفة من فنون الشعر ، وإطلاق اسم « الأفراد » على طائفة من أبيات الشعر أمر تواتر وروده عند غير ناقد من

---

(١) انظر : المصدر السابق ١٣٦ – ٢٧٦ .

(٢) انظر : خاصّ الخاصّ ٧ – ١٦ .

(٣) انظر : المصدر السابق : على سبيل المثال : ١٧ – ٣٧ ، ٣٨ – ٤٨ .

(٤) انظر : المصدر السابق ٩٥ – ٢٢٨ .

(٥) انظر : السابق ٢٢٩ – ٢٤٤ .

النقاد القدامى ، وهي ذات صلة بالمعاني المفردة التي لم يسبق إليها الشاعر ، وذلك واضح من عنوان الباب الذي خصّصه الثعالبي لهذا النوع ومن سياقات وروده عنده ، وهو ما سيؤكّده تناولنا المفصّل لهذا النمط من أبيات الشعر في موضع لاحق[١] .

أمّا في كتاب (من غاب عنه المطرب) ؛ فإنّ الثعالبي يتناول نمطًا من أبيات الشعر توفّرت فيه أسباب الإطراب وهزّ النفوس وتحريكها ؛ فهي تؤثر فيها تأثير السحر والطرب ، بما فيها من خصائص التفرّد الفني التي أشار الثعالبي إليها إشارة مجملة في مقدّمة هذا الكتاب ؛ إذ جعلها متعلّقة بجودة الألفاظ وإبداع المعاني ولطافة الأوصاف التي « تسكر بلا شراب وتطرب من غير إطراب »[٢] . وسنقف على مفهوم الثعالبي وغيره من النقّاد لهذا النمط المطرب من أبيات الشعر في موضع آخر[٣] .

أمّا تناول الثعالبي للأبيات المتفرّدة في كتابه (أحسن ما سمعت) ؛ فإنّه يدخل في دائرة الاهتمام بالأبيات المستحسنة في المعاني أو الأغراض ، وهو يشبه ما رأيناه لدى نقاد آخرين من تتبّع أحسن ما قيل من الأبيات في معنىً من المعاني ؛ فالأبيات التي احتفى بها الثعالبي في هذا الكتاب تعدّ أحسن ما سمعه من أبيات الشعر في اثنين وعشرين بابًا ، هي أبواب هذا الكتاب[٤] .

ومن الملاحظ أن الثعالبي لا يكاد يورد في كتابيه (من غاب عنه المطرب)

---

(١) انظر : الفصل الأول من الباب الثالث : « الأفراد » .

(٢) من غاب عنه المطرب ٣ .

(٣) انظر : الفصل الثاني من الباب الثالث : « المطربات والمرقصات » .

(٤) انظر : أحسن ما سمعت ١١ .

و (أحسن ما سمعت) أبياتًا لغير الشعراء المحدثين أو من جاء بعدهم إلى عصر المؤلف ، على خلاف ما صنعه في كتابيه (الإعجاز والإيجاز) و (خاصّ الخاصّ) ؛ ولعلّ لذلك صلة بارتباط مفهوم « المطربات » - عند الثعالبي - بالأبيات المستحسنة من أشعار الشعراء المحدثين أو العصريين[١] ، أو ارتباط كتاب الأحاسن بالأبيات المستحسنة من أشعار هؤلاء ، بوصفه اختيارًا منسوبًا إلى الثعالبي ، على حين كان تفضيل الأبيات والحكم بتفرّدها في الكتابين الآخرين منوطًا بما فيها من الإيجاز المعجز أو الإبداع الخاصّ ، غير المرتبط بزمن مخصوص ؛ إذ ينظر فيه إلى تفرّد البيت من أي عصر كان .

أمّا كتاب (التمثيل والمحاضرة) ؛ فقد جمع فيه الثعالبي كثيرًا من أمثال الشعر التي تصلح - كما يدلّ عنوان الكتاب وكما يُعلم من تأمّلها - للتمثّل والاستشهاد والمحاضرة والمذاكرة[٢] ، فهي إذن من جنس تلك الأبيات التي كان يعنى بها النقاد والأدباء فيفردون لها فصولاً في تصانيفهم، كما فعل الجاحظ ، والمبرّد ، فيما سبق من الحديث عنهما ، ومن هذا النوع أيضًا أبيات الاستشهاد التي يستعيرها الكتّاب والخطباء وعامة النّاس وخاصّتهم حين يجدون تلك الأبيات تقوم بما في نفوسهم من المعاني والأغراض في سياقات متعدّدة .

وقد أكثر الثعالبي من إطلاق الألقاب الجمالية المختلفة التي تدلّ على احتفائه بأنماط متنوّعة من الأبيات المتفرّدة في سياقات متعدّدة ؛ فنراه يجعل الأبيات التي يوردها من وسائط القلائد[٣] ، أو من أبيات

---

(١) انظر ما سيأتي من تعليل ذلك في فصل « المطربات والمرقصات » .

(٢) انظر : التمثيل والمحاضرة ٤٥ - ١٢٩ .

(٣) هذا لقب عام أطلقه الثعالبي على جميع ما أورده من الأبيات المتفرّدة في كتابه (الإعجاز والإيجاز) : ١٣٦ - ٢٧٦ ، كما أطلقه على أبيات مخصوصة أيضًا في سائر كتبه . انظر على سبيل المثال : الإعجاز والإيجاز ١٩٥ ، ١٩٦ ، ٢٠٦ ، ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢٣٠ ، ٢٣٧ ، وخاصّ الخاصّ ١٤٥ ، =

القصائد[1] ، أو من عجائب الشعر والشعراء[2] ، ويقرن هذه أحيانًا بالتشبيه[3]، كما لاحظنا عند بعض النقّاد من قبل ، أو من أحسن ما قيل أو سمع في معناها[4] ، أو من معجزات الشعر[5] ، أو من الملح والطرف[6] ، أو من الأبيات النادرة في الشعر أو في شعر شاعر بعينه[7] ، أو من عيون الأمثال السائرة[8]، أو من الأبيات الجامعة وبخاصة التي تجمع تشبيهين أو أكثر[9] ، أو تجمع غير واحد من فنون البديع[10] ، أو من غرر الشعر أو الشاعر[11] ، أو من الأبيات

= ١٥١ ، ١٦٢ ، ١٨٨ ، ١٩٠ ، ٢٠١ ، وأحسن ما سمعت ١٨٢ .

(١) انظر على سبيل المثال : الإعجاز والإيجاز ١٤٠ ، ١٤٦ ، ١٩١ ، ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢٣٠ ، ٢٣٧ ، وخاصّ الخاصّ ٩٧ ، ١٠٤ ، ١١٤ ، ١٢٠ .

(٢) هذا لقبٌ عام أيضًا أطلقه الثعالبي على مجموع الأبيات التي أوردها في كتابه (خاصّ الخاصّ) : ٩٥–٢٢٨ ، لكنّه كان يصف بعض الأبيات الواردة في هذا الباب بأنها من عجيب شعر الشاعر : انظر: الصفحات ١١٣ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٣٢ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٦٧ ، ١٨٠ ، ١٩٢ ، ١٩٦ ، ٢٠٣ .

(٣) انظر على سبيل المثال : خاصّ الخاصّ ١١٦ ، ١٣٠ .

(٤) انظر : كتابه (أحسن ما سمعت) في مجمله ، وانظر ذلك في كتبه الأخرى ؛ على سبيل المثال : الإعجاز والإيجاز : ١٨٠ ، ١٩٢ ، ٢٣٤ ، ٢٣٥ ، ٢٤٣ ، ٢٥٧ ، ٢٦٠ ، ٢٦١ ، وخاصّ الخاصّ ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٤ .

(٥) انظر على سبيل المثال : الإعجاز والإيجاز ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢٣٠ ، ٢٣٧ .

(٦) انظر على سبيل المثال : خاصّ الخاصّ ١٠٦ ، ١١١ ، ١٢٦ ، ١٣٩ ، ١٤١ ، ١٤٤ ، ١٥٠ ، ١٦٥ ، ١٦٦، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٦ ، ١٩٤ ، ١٩٥ ، الإعجاز والإيجاز ١٩٤ ، ٢١٢ ، ٢١٧ ، ٢٢٨ ، ٢٣٣ ، ٢٤٢، ٢٤٥ ، ٢٤٩ ، ٢٥١ ، ٢٥٤ ، ٢٦١ ، وأحسن ما سمعت ٤٦ ، ٤٩ ، ٩٢ ، ١١٢ ، ١٤٢، ١٥٠.

(٧) انظر على سبيل المثال : خاصّ الخاصّ ١١٥ ، ١١٩ ، ١٦٨ ، والإعجاز والإيجاز ٢٥٨ .

(٨) من ذلك على سبيل المثال ما تجده في : خاصّ الخاصّ ١١٣ ، ١١٤ ، ١٤٢ ، ١٤٧ ، ٢٠٢ ، والإعجاز والإيجاز ١٨٢ ، ١٨٣ ، وأحسن ما سمعت ١٦٩ .

(٩) انظر على سبيل المثال : خاصّ الخاصّ ١٠٧ ، ١١٠ ، ١٥٠ .

(١٠) انظر على سبيل المثال : المصدر السابق ١٢٣ ، ١٤٧ .

(١١) منها على سبيل المثال ما ورد في : خاصّ الخاصّ ١٠٤ ، ١١٣ ، ١١٧ ، ١٢٠ ، ١٢٨ ، ١٣٧ ، =

المتفرّدة في الغرض الذي قيلت فيه : كأهجى بيتٍ[١] ، وأغزل بيتٍ[٢] ، وأمدح بيتٍ[٣] ، وأحكم بيتٍ[٤] ، أو يجعل البيت أميرًا على أبياتٍ من الشّعر فيصفه بأنه أمير شعر الشعراء[٥] ، أو أمير شعر الشاعر[٦] ، وقد رأينا البيت من الشِّعر يُسوَّد على بابه ويؤمَّر عليه عند غير واحد من النقّاد ، اعتدادًا بما فيه من خصائص التفرّد الفنيّ التي تجعله حاكمًا على غيره من أبيات الشعر .

ويظهر مما سبق عرضه من جوانب اهتمام الثعالبي بالأبيات المتفرّدة أنّه قد يكون أكثر النقّاد إطلاقًا للألقاب الجماليّة الدالّة على تفرّد الأبيات في سياقاتٍ فنيةٍ مختلفة ، وأكثرهم احتفاءً بطوائف الأبيات المتفرّدة .

لكنّ الثعالبي – على احتفائه بكثيرٍ من أنواع وألقاب البيت المتفرّد – لا يقدّم لنا تعريفاتٍ محدّدةً لتلك الألقاب أو المصطلحات التي يستعملها . غير أنّ قيمة تناول الثعالبي للنمط المتفرّد من أبيات الشعر لا تنحصر في كثرة الأنواع والألقاب الجمالية التي وردت في تصانيفه فحسب ، لكنّها تتمثّل – بالإضافة

= ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٤ ، ١٧٠ ، ١٧٤ ، والإعجاز والإيجاز ١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٨٨ ، ١٩٢ ، ٢١٥ ، ٢٤٥ ، ٢٥٣ .

(١) انظر على سبيل المثال : خاصّ الخاصّ ٩٩ – ١٠٠ ، ١٠٩ ، ١١٤ ، ١٤٦ ، ١٤٧ .

(٢) من ذلك على سبيل المثال أبيات في : خاصّ الخاصّ ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٤٨ ، ١٦٠ ، وفي الإعجاز والإيجاز ٢١٧ ، ٢١٨ .

(٣) على سبيل المثال ما ورد في : خاصّ الخاصّ ١١٠ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، والإعجاز والإيجاز ١٨٦ ، ٢٤٨ ، وأحسن ما سمعت ١٢٦ فما بعدها .

(٤) انظر : خاصّ الخاصّ ١٠٧ ، ١٠٩ .

(٥) انظر : خاصّ الخاصّ ٩٥ .

(٦) انظر على سبيل المثال : خاصّ الخاصّ ٩٧ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٣٨ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٧٦ ، والإعجاز والإيجاز ١٨١ ، ٢٣٦ ، ٢٤٢ .

إلى ذلك – في كثرة الأبيات المتفرّدة التي جمعها في كتبه ، وهي من النماذج العالية التي تحتاج – كغيرها من الأبيات المتميّزة بالجودة – إلى دراساتٍ مستفيضة مستقصية ، تتتابع وتتوالى وتتآزر ؛ لتستنبط من تلك الأبيات المختارة أنساق الكلام وأسرار النظام وخصائص البناء التي بها تفرّدت على سائر أبيات الشعر[١] .

(١) حاول هذا البحث – في مجمله – أن يشير إلى أهم تلك الأنساق والأسرار في بناء ونظم الأبيات المتفرّدة في ضوء ما جاء من ذلك في كلام النقّاد القدامى ، لكنّ دراسة النماذج المتفرّدة من أبيات الشعر دراسة متأنيّة متتبعة ستكشف إذا ما تتابعت فيها الجهود وتضافرت عن خصائص مشتركة جعلت تلك الأبيات من الشعر العربي من النمط الشريف العالي .

*** ابن رشـــيق القيروانـي (ت ٤٥٦ هـ) :**

ربط ابن رشيق في حديثه عن « المشاهير من الشعراء » بين شهرة بعض الشعراء وقصائدهم المذهبة أو أبياتهم المتفردة ، وأورد في هذا كثيراً من المرويات التي يفضّل فيها الشاعر ويجعل أشعر الشعراء أو أشعر العرب لبيت قاله ، بل إن ذلك البيت الذي يفضّل به الشاعر هو عند بعض من نسبت إليهم تلك المرويات أشعر بيت قالته العرب(١) .

وقد تقدم ذكر مثل هذا عند النقاد الذين سبقوه ، وتقدم أيضًا بيان أنّ مثل هذا التفضيل إنما يكون على سبيل المبالغة في إطراء البيت المتفرّد ، وليس أدلّ على ذلك من أنّ الفرزدق – على سبيل المثال – يروى عنه كثيراً من تلك المرويات وتجده يفضّل في كل مرة بيتًا مختلفًا ، ولا تجده يثبت على بيت واحد يفضّله دائمًا ؛ وهو يصف شاعر كل بيت من تلك الأبيات بأنّه أشعر العرب أو أشعر النّاس(٢) .

وقد سبق تفصيل رأي ابن رشيق الذي يرى فيه أنّ قيام البيت الواحد بنفسه ، وعدم احتياجه إلى ما قبله أو بعده ، هو النسق الجمالي الذي يفضّله في بناء أبيات الشعر(٣) . وهذا جزء مهم من مفهوم البيت المتفرّد عنده وعند سائر النقاد القدامى . ونجده تبعًا لذلك يفضّل من الأبيات التي تشتمل على الأمثال السائرة ما كان منها في أنصاف مستغنية بأنفسها غير محتاجة إلى

---

(١) انظر : العمدة ١/٩٤ – ٩٥ .

(٢) المصدر نفسه .

(٣) انظر : ص ٦٠ من هذا البحث . وانظر : العمدة ١/٢٦١ – ٢٦٢ .

ما سواها[1] ، وهذه الفكرة تلتقي مع فكرة تفضيل استغناء بعض أجزاء البيت عن بعض ، أو استغناء أنصاف أبيات الشعر واستقلالها التي رأيناها تتكرّر عند كثير من النقّاد .

ويتحدث ابن رشيق عن الأبيات الأمثال في باب « المثل السائر » فيرى أنّ منها « ما فيه مثل واحد ومنها ما فيه مثلان ، ومنها ما فيه ثلاثة أمثال ، ومنها ما فيه أربعة أمثال ، وهو قليل جدًا ، وكل نوع من هذه الأنواع فيه احتياج واستغناء » [2].

ويلاحظ هنا أنّه يعتدّ بفكرة استقلال المثل داخل البيت في حال تعدّد الأمثال فيه ؛ وهي توازي عنده فكرة استقلال البيت من جهة القيمة الجمالية ؛ ولهذا فإنّه يفضّل بيت امرئ القيس :

اللّه أنجح ما طلبت به   والبرّ خير حقيبة الرحل

على بيت النابغة :

ولست بمستبق أخًا لا تلمه   على شعث أي الرجال المهذّب

لأنّ الأخير مما فيه احتياج ، والأول مما لا احتياج فيه[3] .

وأبيات الأمثال والحكمة السائرة تخضع أيضًا عند ابن رشيق لمبدأ الندرة ، فهذه « الأشياء في الشعر إنما هي نبذ تستحسن ، ونكت تستظرف مع القلّة ، وفي النّدرة ، فأما إذا كثرت فهي دالة على الكلفة فلا يجب للشعر أن

---

(١) انظر : العمدة ١/٣٨٢ - ٣٨٣ .

(٢) السابق ١/٣٨٢ .

(٣) السابق ١/٣٨٢ - ٣٨٣ .

يكون مثلاً كلّه وحكمة ... »[١] .

وهذا المبدأ ليس خاصًا بأبيات الأمثال والحكم ولكنّه - كما نصّ عليه النقّاد - يشمل أيضًا كل محاسن الشعر ووجوه صنعة البيت ؛ فلا يجب أن يكون الشعر كلّه بديعًا أو استعارة أو صنعة تفضي إلى الخروج من الطبع إلى التكلّف[٢] .

وإشارة ابن رشيق إلى أنّ ما فيه أربعة أمثال من أبيات الشعر قليل جدًا ، يدل على أنّه كلما كثرت وجوه الصنعة في البيت الواحد ، كان وجوده نادرًا وقليلاً ، ولعلّ ذلك راجع إلى أنّه يتطلّب ضربًا من الحيلة والحذق الفني الذي يتوسّل به إلى جمع تلك الوجوه في بيت واحد .

ومن هذا الباب كان تفضيل الأبيات الجامعة التي تجمع أكثر من مثل واحد ، كما مرّ ، أو الأبيات التي تجمع أكثر من تشبيه وبخاصة ما كان فيه تشبيه شيئين بشيئين أو أشياء متعددة بمثلها في العدد ، فذلك ما يقع عندهم في الذروة من أبيات التشبيه ، وقد احتفل ابن رشيق - كغيره من النقاد - بهذا النوع من الأبيات وعدّد وجوه مجيئه في الشعر في بيت واحد بحسب اختلاف أو اتفاق المشبّه أو المشبّه به في العدد والجنس[٣] . وذكر أن الأصل هو تشبيه شيء بشيء في بيت واحد إلى أن صنع امرؤ القيس بيته (كأن قلوب الطير ....) « فشبّه شيئين بشيئين في بيت واحد واتّبعه الشعراء في ذلك »[٤].

(١) السابق ١/٢٨٥ .

(٢) المصدر نفسه .

(٣) انظر : العمدة ١/٢٩٠ فما بعدها .

(٤) السابق ١/٢٩٠ .

ثم ساق شواهد متعدّدة على تشبيه ثلاثة أشياء بثلاثة ، وأربعة بأربعة ، وخمسة بخمسة ، في بيت واحد[١] .

وأشار ابن رشيق في باب « التشبيه » إلى التشبيهات العقم ، وهي أبيات « لم يسبق أصحابها إليها ، ولا تعدى أحد بعدهم عليها ، واشتقاقها فيما ذكر من الريح العقيم ، وهي التي لا تلقح شجرة ولا تنتج ثمرة »[٢] . وساق طائفة من هذه الأبيات ، لكنّها تجاوزت عنده في العدد الأبيات السبعة المعروفة عند كثير من النقاد[٣] .

ويذكر ابن رشيق أنّ من أبيات الشعر أبياتًا تسمّى « الأوابد » ، وهي «الأبيات السائرة كالأمثال ، وأكثر ما تستعمل في الهجاء » [٤] ، وقد ربط بين معناها وبين معنى الإبل الشاردة ، وسيأتي الكلام عليها مفصّلاً في موضع آخر[٥] .

ويحاول ابن رشيق تفسير سيرورة بعض أبيات الشعر التي تُنسى معها أبيات أخرى تفوقها في السبق أو استكمال بعض عناصر المعنى ؛ حين يوازن بين بيت الخليع :

كأنّما نُصْب كأسه قمرٌ ... يكرع في بعض أنجم الفلك

---

(١) انظر : السابق ١/٢٩٠ – ٢٩٤ .

(٢) السابق ١/٢٩٦ .

(٣) انظر : المصدر السابق ٢٩٦ – ٢٩٩ .

(٤) السابق ٢/١٨٥ .

(٥) انظر : صدر الفصل الرابع من الباب الثاني : « الأوابد والشوارد » .

وبيت أبي نواس :

إذا عبّ فيها شارب القوم خلته ‏ ‏ ‏ يقبّل في داج من الليل كوكبًا

قائلاً : « فأنت ترى سيرورة بيت أبي نواس كيف نسي معها بيت الخليع ، على أنّ له فضل السبق ، وفيه زيادة ذكر القمر ... ولكنّ بيت أبي نواس أملأ للفم والسمع ، وأعظم هيبة في النفس والصدر ولذلك كان أسير » [١].

فسيرورة البيت إذن ترجع – في رأيه – إلى الأثر النفسي الذي تحدثه جزالة البيت وفخامته . على أنّ ما في البيت من هذا الأثر لا بدّ أن يرجع إلى خصائص في بناء البيت أنبأت عنها ، ولعلّ منها – على سبيل المثال – تنكير « داجٍ » و« كوكبا » وذكر « الليل » بما يوحي به من العظمة والهيبة .

ويؤكد ابن رشيق على مبدأ الندرة في البيت المصنوع ؛ فإذا جاءت الصنعة في « نحو البيت والبيتين في القصيدة بين القصائد ، يستدل بذلك على جودة شعر الرجل ، وصدق حسّه ، وصفاء خاطره ؛ فإذا كثر ذلك فهو عيب يشهد بخلاف الطبع »[٢] .

ومعنى ذلك أنّ البيت المتفرّد المصنوع لا بد أن يكون نادرًا بين أبيات الشاعر فلا يقع إلا في البيت أو البيتين من قصيدة بين عدة قصائد ، وإلا خرج عن مماثلة الأبيات المطبوعة ، وبان فيه التعمّل والتكلّف .

على أن ابن رشيق لا يدفع « أنّ البيت إذا وقع مطبوعًا في غاية الجودة ثم وقع في معناه بيت مصنوع في نهاية الحسن لم تؤثر فيه الكلفة ولا ظهر

---

(١) العمدة ١٨١/٢ – ١٨٢ .

(٢) السابق /١٣٠ .

عليه التعمّل كان المصنوع أفضلهما ، إلا أنّه إذا توالى ذلك وكثر لم يجز البتة أن يكون طبعًا واتفاقًا ؛ إذ ليس ذلك في طباع البشر »[١] .

وحُبُّ التصنيع الذي لا يترك معه الشاعر مجالاً لاتساع الطبع يؤدي إلى التفاوت الشديد بين أبيات الشاعر فيكون فيها النادر إلى جانب الساقط كما في شعر أبي تمّام ، على حين أنّ غلبة الطبع تؤدي إلى تقارب مستوى الأبيات وتشاكلها كما في شعر البحتري ، فلا يكون التفاوت شديدًا بين أبياته[٢] .

على أنّ من النقّاد من يرى التفاوت بين أبيات القصيدة ميزة يمتدح بها الشاعر ، فقد ذكر بعضهم شعر النابغة الجعدي ، فقال : « مُطْرَفٌ بآلاف وخِمَارٌ بواف » . وكان الأصمعي يفضّله من أجل ذلك[٣] .

* * * *

---

(١) السابق ١٣١/١ .

(٢) السابق ١٣١ - ١٣٢ (بتصرّف) .

(٣) البيان والتبيين ٢٠٦/١ .

* عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) :

البيت المتفرِّد عند عبد القاهر طبقة من الكلام الفاخر لا يقدر عليها إلا الفحول البزّل ، وهو بيتٌ أودعه مبدعه من حسن النظم وأسرار المزية ما يشهد له بالحذق والعبقرية ، وهو أيضاً بيت نادر لا تقع منه في ديوان من الشعر إلا على عدة أبيات ، وهو كذلك يحتاج إلى ناقد بصير بجوهر الكلام يستطيع النفاذ إلى تلك الأسرار الخفيّة في صورة نظم الكلام ، التي كانت مصدر تفرّده على غيره من أبيات الشعر .

ذلك ما بسطه عبد القاهر وهو يتحدث عن نمطين من الكلام المنظوم يقوم أحدهما على الصورة الممتدة في أكثر من بيت ، والآخر على البيت الواحد المستقل ؛ فمنه « ما أنت ترى المزية في نظمه والحسن كالأجزاء من الصِّبْغِ تتلاحق وينضمُّ بعضها إلى بعض حتى تكثر في العين ، فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه ، ولا تقضي له بالحذق والأستاذية وسعة الذَّرْع وشدة المُنَّة ، حتى تستوفي القطعة وتأتي على عدة أبيات . وذلك ما كان من الشعر في طبقة ما أنشدتُك من أبيات البحتري ... »[١] ، يريد أبياتًا ذكرها في موضع سابق ، وهي قوله[٢] :

بَلَوْنَا ضرائبَ من قد نَرَى	فما إنْ رأينا لفَتْحٍ ضَرِيبا
هو المرءُ أبْدَتْ له الحادثا	تُ عَزْمًا وشيكًا ورأيًا صلِيبًا
تَنقَّلَ في خُلُقَيْ سُؤْدَدٍ	سَمَاحًا مُرَجّىً وبأسًا مَهِيبًا
فكالسَّيْفِ إن جِئْتَهُ صارِخًا	وكالبحر إن جِئْتَهُ مُسْتَثِيبًا

(١) دلائل الإعجاز ٨٨ .

(٢) المصدر السابق ٨٥ .

« ومنه ما أنت ترى الحسن يهجُم عليك منه دَفْعَةً ، ويأتيك منه ما يملأ العين ضَرْبةً ، حتى تعرف من البيت الواحد مكان الرجل من الفضل ، وموضعه من الحذق ، وتشهد له بفضل المُنَّة وطول الباع ، وحتى تعلم ، إن لم تعلم القائل ، أنّه من قيل شاعر فحل ، وأنّه خرج من تحت يدٍ صناعٍ ، وذلك ما إذا أُنشِدْتَهُ وضعتَ فيه اليد على شيء فقلت : هذا ، هذا ! وما كان كذلك فهو الشِّعر الشاعر ، والكلام الفاخر ، والنمط العالي الشريف ، والذي لا تجده إلا في شعر الفحول البُزَّل ، ثم المطبوعين الذين يُلهَمُون القولَ إلهامًا .

ثُمَّ إنَّك تحتاج إلى أن نَسْتَقْرِيَ عِدَّة قصائد ، بل أن تَفْلي ديوانًا من الشعر ، حتى تجمع منه عدة أبيات ، وذلك ما كان مثل قول الأول ، وتمثَّل به أبو بكر الصِّدِّيق رضوان الله عليه حين أتاه كتاب خالد بالفتح في هزيمة الأعاجم :

تمنّانا لِيَلْقَانَا بِقَومٍ ... تَخَالُ بياضَ لأْمِهِمُ السَّرابَا

فَقَدْ لاقَيْتَنَا فرأيت حَرْبًا ... عَوانًا تَمْنَحُ الشَّيْخَ الشَّرابا

انظر إلى موضع الفاء في قوله :

* فَقَدْ لاقَيْتَنَا فرأيت حَرَبًا *

ومِثْلَ قول العباس بن الأحنف :

قالوا خُراسَانُ أَقْصَى ما يُرادُ بنا ... ثم القُفُولُ فقد جِئْنَا خُراسانا

انظر إلى موضع « الفاء » و « ثُمَّ » قبلها .

ومثل قول ابن الدُّمَيْنَةِ :

أبيني أفي يُمْنَى يديك جَعَلْتِنِــي فأفرَحَ أم صَيَّرْتِنِي في شِمالِكِ

أبيتُ كأنِّي بين شِقَّيْنِ مِنْ عَصًا حِذَارَ الرَّدى أو خيفةً من زِيالِكِ

تعالَلْتِ كي أَشْجَى وما بِكِ عِلَّــةٌ تُريدين قَتْلــي قَدْ ظَفِرْتِ بذلك

انظر إلى الفصل والاستئناف في قوله : (تُريدين قَتْلــي قَدْ ظَفِـرْتِ بذلك) »[١] .

ومعنى هذا أن عبد القاهر يرى أنّ التفرّد الشعري الذي يظهر به حذق الشاعر وعبقريته، منه ما يقع في عدة أبيات تمثل صورة كاملة متلاحقة كأجزاء الصِّبغ ، ومنه ما يقع في البيت الواحد ، وهذا الأخير هو النمط المتفرّد النّادر ، وإن كانت المزية في النمطين ترجع إلى حسن النظم .

وقد رأيت كيف حرص عبد القاهر على أن يشير إلى وجهٍ مخصوصٍ من وجوه بناء الكلام كان وراء تفرّد كل بيت من الأبيات التي ساقها ، وهو شيء لا بد أن يدركه العارف الخبير بمثل تلك الأبيات المتفردة ووجوه بنائها ؛ إذْ « ليس من بصير عارف بجوهر الكلام ، حسّاس متفهم لسر هذا الشأن ، يُنْشَدُ أو يقرأ هذه الأبيات ، إلا لم يلبث أن يضع يده في كل بيت منها على الموضع الذي أشرت إليه ، يعجب ويُعَجِّب ويُكبر شأن المزية والفضل »[٢] .

ونلحظ في حديث عبد القاهر عن ذلك النمط النادر من أبيات الشعر أنّه حرص على الإشارة إلى تمثّل أبي بكر رضي اللّه عنه بأحد تلك الأبيات الشاعرة ، ولعلّه أراد أن يلفت إلى أنّ أبيات التمثل والاستشهاد لم تأخذ حظها من الشيوع والسيرورة والحظوة لدى المتلقي لمجرّد ما فيها من المعنى

(١) المصدر السابق ٨٨ – ٨٩ .

(٢) المصدر السابق ٩٢ .

النفعي – على أهميته – ولكنها حلَّت منزلتها التي حلَّتها في الثقافة العربية بعامة ، وفي النقد العربي القديم بخاصة ، بسببٍ من ذلك مضافًا إليه وجه أو أكثر من وجوه صنعة الكلام ونظمه التي تكون بها المزيّة ويرجع إليها الفضل في تقديم بيت على بيت .

ولهذا دأب عبد القاهر على تأكيد أن الفضل والمزية في مثل تلك الأبيات لا يرجع إلى ما فيها من المعاني الغريبة أو الحكمية أو التشبيهات النّادرة فحسب، بل لذلك مضافًا إليه ما فيها من بديع النظم وجمال التصوير ودقة الصنعة[١] .

ولهذا يرى أن البيت الذي ينطوي على صنعة بديعة أشعر من البيت الذي لا صنعة فيه ، وإن اشتمل على وجوه أخرى تدخله في باب الشعر كالإغراق والمبالغة في المعاني ، فمحالٌ عنده « أن يكون البيت = بزيادة تقع في مجرّد الإغراق من دون صنعة تكون في تلك الزيادة =أشعر من البيت ذي الصنعة »[٢] ولهذا فإنّ من السخف عنده « أن يُجعل المتنبي في قوله :

وصَدْرُكَ في الدنيا ولو دَخَلَتْ بنا وبالجِنِّ فيه ما دَرَتْ كيف ترجع

أشعر من البحتري في قوله :

مفازةُ صَدْرٍ لو تُطَرَّقُ لم يكُنْ لِيَسْلُكَها فردٌ سُلَيْكُ المَقَانِبِ »[٣]

ويميّز عبد القاهر في كل أجناس الكلام التي تكون بها المزية = بين مستويات متفاوتة يجعل « الخاصيّ النادر» في الذروة منها ؛ فمن ذلك قوله عن

---

(١) انظر : دلائل الإعجاز ٢٤٩ – ٢٥٧ . وانظر ص ٤١٧ فما بعدها من هذا البحث .

(٢) المصدر السابق ٥٦٤ .

(٣) المصدر السابق ٥٦٥ .

الاستعارة : « اعلم أن من شأن هذه الأجناس أن تجري فيها الفضيلة ، وأن تتفاوت التفاوت الشديد ، أفلا ترى أنك تجد في الاستعارة العامي المبتذل ... والخاصي النّادر الذي لا تجده إلا في كلام الفحول ، ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال كقوله :

* وسالت بأعناق المطي الأباطح *

أراد أنها سارت سيرًا حثيثًا في غاية السرعة ، وكانت سرعة في لين وسلاسة ، حتى كأنّها كانت سيولاً وقعت في تلك الأباطح فجرت بها .

ومثل هذه الاستعارة في الحسن واللطف وعلوِّ الطبقة في هذه اللفظة بعينها قول الآخر :

سالت عليه شعاب الحي حين دعا ... أنصاره بوجوه كالدنانير »[١] .

وقد اعتمد عبد القاهر في كثير من الأبواب أو الأفكار التي عرض لها على الأبيات النّادرة ؛ فتراه يختار للتحليل أبياتًا يصفها – في الغالب – بأنّها من لطيف الباب ونادره[٢] ، ومعنى ذلك أن هذا النمط النّادر من أبيات الشعر كان مادة خصبة وجد فيها عبد القاهر بغيته في بيان وتحليل وجوه المزيّة في نظم وبناء أبيات الشعر .

ويرى عبد القاهر « أنّ مما هو أصل في أن يُدِقَّ النظرُ ، ويُغمِضَ المسلك، في توخّي المعاني »[٣] التي يرجع الفضل والمزية فيها إلى دقة النظم وبديع الصنع الذي يدلّ على حذق الشاعر وعبقريته = « أن تتّحد أجزاء الكلام ويدخل

---

(١) المصدر السابق ٧٤ .

(٢) انظر : دلائل الإعجاز : على سبيل المثال : ٩٥ ، ١٥٨ ، ٢٣٧ ، ٢٣٨ ، ٤٦٢ ، ٥٠٠ .

(٣) دلائل الإعجاز ٩٣ .

بعضها في بعض ، ويشتدّ ارتباط ثانٍ منها بأوّل ، وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعًا واحدًا ، وأن يكون حالُك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا ما يضع بيساره هناك . نعم ، وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأوَّلين . وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حدّ يحصره ، وقانون يحيط به ، فإنّه يجيء على وجوه شتّى ، وأنحاء مختلفة »[١] .

وقد أفرد عبد القاهر لهذا النمط من بناء الأبيات فصلاً خاصّاً « في النظم يتّحد في الوضع ويدقّ في الصنع »[٢] ، بسط فيه القول في تلك الوجوه والأنحاء المختلفة التي يجيء عليها النظم الذي اتّحد في الوضع ودقّ في الصنع ؛ « فمن ذلك أن تزاوج بين معنيين في الشرط والجزاء معًا ، كقول البحتري :

إذا ما نَهَى النَّاهي فَلَجَّ بِيَ الهَوَى

أَصَاخَتْ إلى الواشي فَلَجَّ بها الهَجْرُ

وقوله :

إذا احْتَرَبَتْ يومًا ففاضَتْ دماؤها

تذكَّرَتِ القُربَى ففاضت دُمُوعُها

فهذا نوع .

ونوع منه آخر ، قول سليمان بن داود القُضَاعيّ :

فبينا المرءُ في علياءَ أهْوَى ومُنْحَطٌّ أُتيحَ له اعتِلاءُ

وبينا نعمةٌ إذْ حال بؤسٌ وبؤسٌ إذْ تَعَقَّبَهُ ثَراءُ

---

(١) المصدر نفسه .

(٢) المصدر نفسه .

ونوع ثالث وهو ما كان كقول كثيّر :

وإنّي وتَهْيَامي بعــزّة بَعْدَمَا تَخَلَّيْتُ ممّا بيننا وتَخَلَّــتِ

لكالمرتجي ظِلَّ الغَمَامَةِ كُلَّمـا تَبَوَّأَ منها للمَقيلِ اضْمَحَلَّتِ »[١] .

وقد جعل عبد القاهر من هذا الباب بعض أبيات التقسيم وبخاصة ما كان فيه الجمع بعد التقسيم ، كقول حسّان[٢] :

قومٌ إذا حَارَبُوا ضَرُّوا عَدُوَّهــم أو حاولوا النفع في أشياعهم نَفَعُوا

سَجِيّةٌ تلك منهم غيرُ مُحْدَثَــةٍ إنّ الخلائقَ فاعلم شَرُّها البِــدَعُ

ومما هو في غاية الحسن من ذلك قول القائل[٣] :

لو أنَّ ما أنتم فـيه يدوم لكــم ظَنَنْــتُ ما أنا فيــه دائمًا أبــدًا

لكِنْ رأيتُ اللَّيالي غَيْرَ تاركةٍ ما سَرَّ من حادثٍ أو سَاءَ مُطَّردا

فقد سكَنْتُ إلى أنّي وأنَّكُــمُ سنستجدّ خِلافَ الحالتين غــــدا

« وإذ قد عرفت هذا النمط من الكلام ، وهو ما تتّحد أجزاؤه حتى يوضع وضعًا واحدًا ، فاعلم أنّـه النَّمط العالي والبابُ الأعظم ، والذي لا ترى سلطان المزيّة يعظم في شيء كعظمه فيه »[٤] ، وذلك راجع إلى أنّه يتطلّب قدرًا كبيرًا من المهارة والحذق الذي يستطيع به الشاعر أن يبني تلك المعاني المركّبة ويضعها وضعًا واحدًا ، ويسبكها في نظم دقيق بديع .

---

(١) المصدر السابق ٩٣ – ٩٤ .

(٢) المصدر السابق ٩٤ .

(٣) المصدر نفسه .

(٤) المصدر السابق ٩٥ .

ومن الملاحظ أن من شواهد هذا النمط من البناء عند عبد القاهر ما وقع فيه هذا النظم الدقيق في بيت واحدٍ ، ومنه ما وقع فيه هذا النمط في بيتين أو أكثر ، وبكلٍّ أشاد عبد القاهر ، لكنّه - كما تقدّم - يرى أنّ ما يجيء من ذلك في البيت الواحد هو الشعر الشاعر والكلام الفاخر ؛ لأن بناء مثل تلك المعاني المتّحدة في الوضع المحتاجة إلى ضربٍ دقيقٍ من الصنعة في بيت واحدٍ أكثر دلالة على حذق الشاعر ومهارته وتمكنّه من فنّ الشّعر .

ولهذا أدخل عبد القاهر الأبيات المشهورة في تشبيه شيئين بشيئين في هذا النمط من الكلام ، وجعلها « مما ندر ولطف مأخذه ، ودقّ نظر واضعه ، وجَلَّى لك عن شأوٍ قد تَحْسَر دونه العِتاق ، وغايةٍ يعْيَى من قِبَلِها المذاكي القُرَّحُ »[1] ، وأورد من تلك الأبيات بيت امرئ القيس : (كأنّ قلوب الطير ...) وبيت الفرزدق :

والشيب ينهض في الشباب كأنّه ليلٌ يصيح بجانبيه نهار

وبيت بشّار :

كأنّ مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه[2]

« ومما أتى في هذا الباب مأتىً أعجب مما مضى كلّه، قول زياد الأعجم :

وإنّا وما تلقي لنا إن هجوتنا لكالبحر مهما تُلْقِ في البحر يغرقِ

وإنما كان أعجب ، لأنّ عمله أدقّ ، وطريقه أغمض ، ووجه المشابكة فيه أغرب »[3] .

---

(١) المصدر السابق ٩٥ .

(٢) المصدر السابق ٩٥ - ٩٦ .

(٣) المصدر السابق ٩٦ .

ويتفق عبد القاهر في تفضيله لهذا النمط من أبيات الشعر - التي تجمع تشبيه شيئين بشيئين - مع إجماع العلماء بالشعر ؛ يقول الحاتمي : « أجمع أهل العلم بالشعر كأبي عمرو بن العلاء والأصمعي بأن أحسن التشبيه ما يُقابل به[١] مشبّهان بمُشَبَّهَيْن »[٢] ، ولكن عبد القاهر يتميّز عنهم بأنّه يضع أيدينا على السرّ الفني الذي تفرّدت به هذه الطائفة من الأبيات ، وهو ما يكشف عنه بناؤها ونظمها من قدرة فائقة وعبقرية فذّة ، استطاع بها الشاعر أن يضع تلك المعاني المتشابكة وضعًا واحدًا في نظمٍ دقيق وصنعة بارعة ، وذلك ما لا يكون إلا لكبار الشعراء الذين يُلهمون القول إلهامًا ، كما يقول عبد القاهر .

وهذا الذي أشاد به عبد القاهر في الأبيات المشهورة في تشبيه شيئين بشيئين هو ما نجده في كثير من الأبيات المفضّلة التي جمعت غير وجه من وجوه البديع وصنعة الشعر ، وبنيت بناءً محكمًا متقنًا ؛ فإنّ الصنعة الدقيقة الماهرة في هذا النمط من الأبيات هي سرّ تفرّدها ، لأنّها تحتاج في بنائها إلى وضع عدد من المعاني المتشابكة وضعًا واحدًا ، وإلى قدر غير يسير من دقة النظم ولطف المدخل ، ولذلك لقيت مثل هذه الأبيات حفاوة النقاد وشدة كلفهم بها .

وإذا أردت أن تعرف ذلك من كلامهم فانظر إلى ما قالوه عن بعض الأبيات الجامعة لعدد من تلك الوجوه ؛ كالأبيات الجامعة لعددٍ من المطابقات، أو الجامعة لعددٍ من التشبيهات ، من مثل قول المتنبي :

---

(١) لعلّها : فيه .

(٢) حلية المحاضرة ، تحقيق : هلال ناجي ، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر ، بيروت - ١٩٧٨م: ٦٤/١ .

أزورهم وسواد الليل يشفع لي | وانثني وبياض الصبح يغري بي

الذي جعله أبو بكر الخوارزمي أمير قصيدته[١] ، وقال عنه : « ... جمع فيه أربعة من الطباق وهي الزيارة والانثناء والسواد والبياض والليل والصبح والشفاعة والإغراء ولا يعرف لأحد مثله ... »[٢] ، وجعله الثعالبي من قلائد أبي الطيّب وقال : « ولعلّه أمير شعره »[٣] ، وقال أيضًا : « وما أحسن ما جمع فيه أربع مطابقات في بيت واحد ، وما أراه سبق إلى مثلها . وما زال النّاس يعجبون من جمع البحتري ثلاث مطابقات في قوله :

وأمّة كان قُبح الجور يُسخطها | دهرًا فأصبح حُسْنُ العدل يُرضيها

حتى جاء أبو الطيّب المتنبي فزاد عليه مع عذوبة اللفظ ورشاقة الصنعة »[٤] ، وأشاد الثعالبي قبل هذا النص بما في بيت المتنبي من شرف اللفظ وبراعة النسج . وقال عنه العكبري : « قد أجمع الحذّاق بمعرفة الشّعر والنقاد أنّ لأبي الطيّب نوادر لم تأت في شعر غيره ، وهي مما تخرق العقول، منها هذا البيت » [٥].

---

(١) انظر : خاصّ الخاصّ ١٤٧ . والبيت من قصيدته التي أوّلها :

من الجآذر في زيّ الأعاريب | حُمْرُ الحلى والمطايا والجلابيب

وقد جعلها الخوارزمي أميرة شعر أبي الطيّب .

(٢) المصدر نفسه .

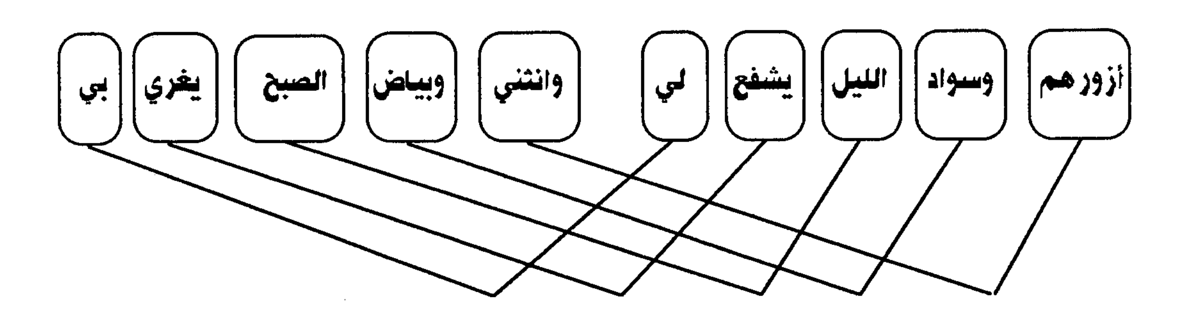
(٣) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الفكر ، بيروت ، ط الثانية – ١٣٩٢هـ / ١٩٧٣م : ١/١٣٧ .

(٤) المصدر السابق ١/١٣٧ – ١٣٨ .

(٥) ديوان أبي الطيّب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري ، المسمى بالتبيان في شرح الديوان . ضبط وتصحيح : مصطفى السقا ، وإبراهيم الأبياري ، وعبد الحفيظ شلبي ، دار المعرفة ، بيروت – د.ت: ١/١٦١ .

فهل ما ترى من إجماع الحذّاق من نقدة الشعر ومن إشادتهم ببراعة النسج ورشاقة الصنعة ، واحتفائهم بهذا النمط من الصنعة الذي يجمع به الشاعر غير واحد من عناصر الإبداع وفنون التميّز في فنّ الشعر في بيتٍ واحد ، هل ما ترى من ذلك إلا ما أشاد به عبد القاهر من النظم الذي يتّحد في الوضع ويدقّ في الصنع ، الذي جعل منه تلك الأبيات المشهورة في تشبيه شيئين بشيئين ، كما رأيت .

ويمكننا تبيّن بعض ملامح دقة النظم ورشاقة الصنعة وبراعة النسج ، التي ألمح إليها النقّاد في بيت المتنبي ، وقدّموا بسبب منها هذا البيت على سائر شعره ، وعلى غيره من الأبيات الجامعة لهذا الضرب من ضروب الصنعة ، من خلال تأمّل وجوه المشابكة ، واتّحاد الوضع ودقّة النظم ، في بيت المتنبي على هديٍ من الشكل التالي :



فبناء هذا النمط من الأبيات - كما ترى - يحتاج إلى ما ذكره عبد القاهر من تعدّد نظر الباني (الشاعر) إلى عدد من المعاني تحتاج إلى أن يضعها وضعًا واحدًا ، وأن يُدِقَّ نظمها بمهارة فائقة لا تتحقق إلا لقلّة من الشعراء كالمتنبي ؛ الذي وضع كلمة (أزورهم) وهو يضع في الوقت نفسه (أنثني) وهكذا صنع في باقي كلمات المطابقة ، حتى وضع كل كلمة منها بإزاء ما يقابلها ، وجعل كل كلمةٍ في الموضع المناظر للكلمة المطابقة لها على نحو

هندسي بديع ، فإذا ما أضيف إلى ذلك ما في البيت من جمال التصوير وروعته ، رأيت كيف تأتّى للمتنبي أن يجمع بين هذه الفنون في بيت واحد .

ولعلّ فيما ذكره عبد القاهر في هذا الباب ما يفسّر أيضًا سرّ إعجاب النقاد بالجمع بين التشبيهات في بيتٍ واحدٍ ، وإطرائهم للأبيات الجامعة لعددٍ من التشبيهات ؛ فتراهم يقدّمون هذا النوع من الأبيات ويبالغون في الاحتفال بـه ؛ فمن ذلك ما عقّب به العسكري على بيت الوأواء الدمشقي الذي جمع فيه خمسة تشبيهات :

وأمطرت لؤلؤًا من نرجس وسقت ... وردًا وعضّت على العنّاب بالبرد

فقد قال عنه : « ولا أعرف لهذا البيت ثانيًا في أشعارهم »[١] ، وجعله الثعالبي أمير شعر الوأواء [٢]، كما جعل أمير طرائف أبي القاسم الزاهي قوله :

سَفَرْنَ بُدُورًا وانتقَبْنَ أهِلَّـــــةً ... ومسْنَ غصونًا والْتَفتْنَ جآذِرًا[٣]

وقد أشاد عبد القاهر نفسه بالجمع بين عدة تشبيهاتٍ في بيتٍ واحدٍ ، وذلك في تعقيبه على بيت المتنبي :

بَدَتْ قَمَرًا ومَاسَـــتْ خُوطَ بانٍ ... وفاحَـــتْ عنْبَرًا ورَنَـــتْ غزالا

إذ يرى « أنّ للجمع بين عدة تشبيهات في بيتٍ ... مكانًا من الفضيلة مرموقًا ، وشأوًا ترى فيه سابقًا ومسبوقًا »[٤] ، ولكنّه يفرّق بين مثل هذه

---

(١) الصناعتين ٢٥١ .

(٢) انظر : الإعجاز والإيجاز ٢١٩ .

(٣) انظر : المصدر السابق ٢١٧ .

(٤) أسرار البلاغة ، قرأه وعلّق عليه : محمود محمّد شاكر ، دار المدني بجدة ، ط الأولى – ١٤١٢هـ / ١٩٩١م : ١٩٤ .

الأبيات وما جاء على وجه التركيب كتشبيه شيئين بشيئين في نحو بيتي امرئ القيس وبشّار اللذين تقدّم الكلام عليهما[١] ، غير أنّ الفضيلة والمزية ترجع عنده في كلّ من النوّعين إلى حسن النظم وجمال التركيب .

وبعد ؛ فقد عُني عبد القاهر عناية ظاهرة بتتبع كثيرٍ من وجوه بناء الكلام ونظمه وتركيبه ، التي يرجع إليها تفرّد الأبيات النّادرة ، تلك الطبقة من الأبيات التي كانت مادة كلامه ومرمى سهامه ؛ فأعانته على أن يأتي في هذا الباب بما لم يأت به غيره ، ولو قصدت تتبع بعض ذ لك لم أجد إليه سبيلاً، ولعل فيما ذكرته ما يدلّ على وجه التأتّي إلى قراءة تراث هذا العَلَم ، في ضوء حفاوته بالبيت المتفرّد الذي عدّه من الشعر الشاعر والكلام الفاخر ، ومحاولة عقد الصلة بينه وبين كلام أهل العلم في هذا الباب .

* * *

(١) انظر : المصدر السابق ١٩٢ فما بعدها .

* ابن سعيد المغربي (ت ٦٧٣ هـ) :

يصنّف ابن سعيد المغربي أبيات الشعر بحسب الجودة إلى طبقات ، ويضع لكل طبقة لقبًا خاصًا بها ، على نحو ما فعل ثعلب ، لكنّ طبقات البيت عند ابن سعيد تختلف عن طبقاته عند ثعلب من حيث المصطلحات الدالة عليها، ومن حيث الأساس المعتمد في تفضيل الأبيات داخل تصنيف كل منهما ؛ فإذا كان ثعلب قد اعتدّ بفكرة استقلال أجزاء البيت وسيرورتها ، وتركبّها على أنحاء متنوّعة تختلف بها علاقات ودلالات تلك الاجزاء ؛ فإن ابن سعيد يعتد في تقسيم أبيات الشعر بفرادة المعنى واختراعه وإبداعه ؛ فيجعل هذا معتمده في ترتيب أنواع البيت داخل تصنيفه المكوّن من خمس طبقات[١] ، وهي – على الترتيب – :

١ – البيت المرقص : وهو « ما كان مخترعًا أو مولدًا يكاد يلحق بطبقة الاختراع »[٢] .

٢ – البيت المطرب : وهو « ما نقص فيه الغوص عن درجة الاختراع إلا أن فيه مسحة من الابتداع »[٣] .

٣ – البيت المقبول : وهو « ما كان عليه طلاوة مما لا يكون فيه غوص على تشبيه أو تمثيل وما أشبه ذلك »[٤] .

٤ – البيت المسموع : وهو « ما عليه أكثر الشعراء مما به القافية

---

(١) انظر : المرقصات والمطربات ، ابن سعيد المغربي ، دار حمد ومخيو ، ١٩٧٢ م : ٧ – ٩ .

(٢) المصدر السابق ٧ .

(٣) السابق ٨ .

(٤) نفسه .

والوزن دون أن يمجّه الطبع ، ويستثقله السمع »[١] .

٥ - البيت المتروك : وهو « ما كان كلاً على السمع والطبع »[٢] .

ولا يدخل في الأبيات المتفردة عند ابن سعيد سوى النوّعين الأولين : المرقص ، والمطرب ؛ لأنّهما دائران « على غوص الفكرة وإثارة المعاني »[٣] ؛ وهو ما اعتدّ به في هذا التصنيف ، وعلى هذين النّوعين أدار كتابه « المرقصات والمطربات » . أمّا الأنواع الثلاثة الأخرى فهي غير ذات قيمة عنده ، وإن كانت تتفاوت فيما بينها في الخصائص والقيمة ، ولكنّه يورد بعض الأبيات المسموعة أو المقبولة معلّلاً ذلك بقوله : « وقد يلي من طبقتي المسموع والمقبول ما يكون توطئة للمرقص والمطرب ، فأجعله من جملة العدد بشفاعة ما يتعلق به »[٤] . وفي هذا ما يؤكد أن النقاد قد يحتفون أحيانًا بأبيات تصاحب الأبيات المتفردة ولا يقصدون الاحتفاء بها لذاتها ، وإنما يوردونها لأنّ سياق الأبيات المتفردة يطلبها ؛ فكأنها تشفع لما جاورها من الأبيات .

وقد أشار القاضي الجرجاني إلى شيء من هذا في حديثه عن الأبيات التي تجاور « الأبيات الأفراد »[٥] .

وتبعًا لذلك سرد ابن سعيد في هذا الكتاب مختارات من الأبيات المرقصات والمطربات للشعراء العرب: منذ العصر الجاهلي حتى عصر المؤلف ،

---

(١) نفسه .

(٢) السابق ٩ .

(٣) المصدر نفسه .

(٤) نفسه .

(٥) انظر : الوساطة ١٦٠ .

وذكر في مقدمته أنّه لم يتجاوز « في النظم ألف بيت ، مما لا تحدي عليه بلو ولا ليت »[١] وفي ذلك إشارة إلى الكمال الفنّي في هذه النخبة المختارة من الأبيات . وقد أشار إلى منهجه في ترتيبه بقوله : « ورتبته على الأعصار ترتيب الفرائد في العقود ، ومزجت المرقصات والمطربات فيه مزج الحمرة بالبياض في الخدود »[٢] ، وهو يعني بذلك ما صنعه عند ذكر الشعراء من إيراد المختار لكل منهم من الأبيات المرقصات أو الأبيات المطربات ، أو النوعين معًا .

ويشير ابن سعيد في المقدّمة أيضًا إلى أنّ كتابه هذا مقدمة بين يدي جامع كبير وسمه « بجامع المرقصات والمطربات وما يعنون به عن سائر الطبقات » ؛ فيقول : « ولما شاع ذكر اشتغالي بالجامع المذكور تطلعت إليه همم أحالت أمانيها في الغرض من هذا الشأن عليه وتكرّر الطلب والسؤال قبل أن ينتهي إلى غاية الكمال ، فجعلت هذا الكتاب كالمقدمة بين يديه وصنّفْتُه ليكون كالمدخل إليه »[٣] .

وقد أشار ابن سعيد إلى أن هذا الجامع المذكور قد بُني على الكلام في خمس طبقات[٤] ، هي طبقات الأبيات التي تقدّم ذكرها ، أما كتاب (المرقصات والمطربات) الذي سمّاه المؤلف في مقدمته : (عنوان المرقصات والمطربات)[٥] ليكون عنوانًا ومدخلاً لذلك الجامع ؛ فقد اقتصر فيه – كما تقدّم – على طبقتي المرقص والمطرب[٦] .

---

(١) المرقصات والمطربات ٧ .

(٢) نفسه .

(٣) المرقصات والمطربات ٧ .

(٤) السابق ٧ .

(٥) نفسه .

(٦) السابق ٩ .

وقد اشتمل هذا الكتاب بالإضافة إلى « الأبيات المرقصات والمطربات » على مقتطفات من النثر المختار يصدق عليها وصف المطرب أو المرقص على ما شرط المؤلف[١] ، وهو يصنع في هذا صنيع الثعالبي في بعض كتبه[٢] ، وذلك يدلّ على أنّ الأصل في حفاوة النقد العربي القديم بالبيت المفرد المستقلّ إنما هو البحث عن التفرّد الفني ، ولذلك شملت هذه الحفاوة الفقرات المستقلة المتفرّدة من النثر .

وملاحظة خاصة الإطراب أو الإرقاص في بعض أبيات الشعر قديمة في تاريخ النقد العربي القديم ، فهذا النوع معروف لدى النقاد بوصفه متفرّدًا بالمعاني المطربة المحرّكة للنّفوس[٣]، لكنّ قلّة من النقّاد من يستخدمون مصطلح « المطرب » أو « المرقص » لتسمية بعض أبيات الشعر ، ولم يسبق ابن سعيد في ذلك – فيما أعلم – إلا الثعالبي ، الذي ألّف في المطربات كتابًا مستقلاً ، ولم يكن مفهومها عنده محدّدًا بتعريف كما هو عند ابن سعيد .

ويلاحظ أن ابن سعيد – في اعتماده على فكرة اختراع المعنى وابتداعه في تصنيفه لأبيات الشعر وفي ما أورده من تعريفات – لا يهتم بفكرة المثل السائر أو بناء الأبيات على نحو تتحقق به لها صفة السيرورة والشرود كما في سوائر الأمثال وشوارد الأبيات ، ولكنه يحتفي كثيرًا بإبداع المعاني في صورة تشبيه بارع أو تمثيل واقع يظهر به الاقتدار على صنعة الشعر[٤] ، ولهذا لم يحتفل بأبيات الحكمة والامثال السائرة وجعلها في الطبقة الثالثة وهي طبقة «المقبول» [٥].

---

(١) انظر : السابق ٧ .

(٢) كما صنع في كتبه : من غاب عنه المطرب ، وخاصّ الخاصّ ، والإعجاز والإيجاز .

(٣) انظر : الفصل الخاص بـ « المطربات والمرقصات » .

(٤) انظر : المرقصات والمطربات ٨ ، ٢٢ .

(٥) انظر إشاراته الصريحة إلى ذلك : في المرقصات والمطربات ٨ ، ١٠ ، ٥٣ .

* محمد بن أيدمر (ت ٧١٠ هـ) :

عُني ابن أيدمر بالأبيات المتفرّدة من خلال تأليفه لكتاب « الدرّ الفريد وبيت القصيد » ، وهو أحد الدواوين المهمة التي عنيت بجمع الأبيات المستقلة المفردة ، وقد نشره فؤاد سزكين مصوّرًا بخطّ مؤلفه في مجلّدات خمسة ، ضمّت أجزاءه الثلاثة بحسب تقسيم المؤلف ، ووصف سزكين هذا الكتاب في مقدمة نشرته بأنّه يمثّل في رأيه « ذروة ما وصل إليه الأدباء العرب في جمع الأبيات المختارة على أساس التذوّق الجمالي والاستشهاد اللغوي » (١).

وقد كتب ابن أيدمر بين يدي أبياته المختارة مقدّمة طويلة في علم الشعر بيّن فيها أسبابه وأدواته وعرض فيها لكثيرٍ من مسائل البيان والبديع ، ثم أتبعها بالأبيات المنتخبة (٢).

وجميع الأبيات التي يوردها ابن أيدمر في مختاراته التي تبدأ بعد المقدّمة أبيات مفردة لا يورد معها غيرها ، وهذا يدلّ على التزامه بأن تكون الأبيات التي يختارها أبياتًا مستقلة ، ولكنه في أثناء المقدّمة يشير أحيانًا إلى أن من المعاني البديعة « ما قام البيت الفرد بمعناه البديع كقول سعيد بن هاشم الخالدي يمدح سيف الدولة ... :

سَقَيتَ القَنَا مَاءَ الكُلى سَقْيَ غَارِسٍ

فقد أَثْمَرَتْ هامَ العِدَى في العوامل

وكقول أبي الطيّب ... :

---

(١) الدر الفريد وبيت القصيد ج١ / مقدّمة الناشر ص ٥ .

(٢) انظر : المصدر السابق ١/ ١ – ١٨٤ .

أَزالَتْ بك الأيامُ عَتْبِـــي كأنّما بنوها لها ذنبٌ وأنتَ لهـــا عُـذْرُ

ومنه ما جاء بالمعنى البديع البيت وأخوه كقول أبي تمام :

وإذا أراد اللّه نشـــــر فضيلةٍ طُوِيَتْ أتـــاح لها لسانَ حسودِ

لولا اشتعالُ النارِ فيما جَاوَرَتْ ما كان يُعرفُ طيبِ عَرْفِ العُودِ»[١]

والأبيات التي حرص ابن أيدمر على جمعها والاحتفاء بها تنتمي إلى نمطٍ متميزٍ من الشعر ، وصفه في غير موضع من مقدّمته ، وذكر بعض خصائصه وألقابه ؛ فهو مما ترى فيه « القدرة على التصرّف عاضدة ، والطبع الذي هو دعامة النطق به متدفقًا ، والأصول محفوظة والفضول محذوفة ، والفُصول منقسمة ، والوصول ملتحمة ، وموارد الكلام عذبة ومصادره رحبة رطبة ، وكنت بأوائله مستغنيًا ، وبأواخره مستكفيًا »[٢] .

وهذه – وإن كانت أهم سمات وخصائص الشعر المتفرّد عند العرب – فإنها تشير إلى بعض الأصول الجمالية التي روعيت في بناء أنواعٍ مخصوصةٍ من الأبيات المتفرّدة تقدّمت الإشارة إليها من مثل : الأبيات المعدّلة ، والغرّ ، والمحجّلة ، والموضّحة ، التي ذكرها ثعلب ، وبخاصة ما ذُكر من الاستغناء بالأوائل ، والاكتفاء بالأواخر ، وانقسام الفصول ، والتحام الوصول ، وما تضمّنه النص من إشاراتٍ إلى إحكام الكلام وإيجازه .

وهذا النمط من الشعر هو ما ينشده ابن أيدمر ويورد مزيدًا من خصائصه في قوله : « وهذا الشعر المشار إليه هو ضالتي التي أنشُدُها وحكمتي التي أحفظها وأُنشِدُها لأنني أتبع المثل المشهور السائر وأطلب اللفظ

---

(١) المصدر السابق ١/٢٠ – ٢١ .

(٢) المصدر السابق ١/١١ .

الظاهر الجزالة الفاخر الذي قد هذّبه العقل وصقله العلم والفضل فجمع بين فصاحة العرب ومتانة الأدب قد أُحكمت مبانيه وتكافأت ألفاظه ومعانيه إذا سُمع طُمع فيه وإذا طُلب صعب على مبتغيه »[١] .

فواضح أنّه يتحدث عن مستوى متفرّد من أبيات الشعر ، من النوع السهل الممتنع أو المُطمِعِ المؤيس ، بما فيه من أسباب فصاحة الألفاظ وإبداع المعاني التي تنشأ عنها الأمثال السائرة والأقوال الفاخرة .

وقد تناول ابن أيدمر فصاحة الألفاظ[٢] وإبداع المعاني[٣] وأصناف البديع[٤] في باب أسباب الشعر التي متى خلا من واحدٍ منها اعتراه النقص والعيب[٥] ، لكنّه يضيف إليها أدوات لا بد للشاعر من تحصيلها وهي تنحصر عنده في : الطبع والأدب ، ويعني بالطبع الاستعداد والموهبة ، وبالأدب العلم والمعرفة ، ويورد تحت أقسام الأدب كثيراً من علوم اللغة وملكات اللسان التي لا غنى للأديب عنها[٦] .

وعلى هذه الأسباب والأدوات التي ترجع إلى الشعر أو الشاعر وهي عنده قواعد الشعر[٧] = أدار ابن أيدمر الحديث في مقدمة كتابه ، فكأنما أراد أن يشير إلى أنه يتناول هذه الأسباب والأدوات بوصفها مما يتوصّل به إلى إبداع

---

(١) السابق ١/١١ – ١٢ .

(٢) المصدر السابق ١/١٧ – ١٨ .

(٣) المصدر السابق ١/١٩ – ٢١ .

(٤) المصدر السابق ١/٢١ – ٩٨ .

(٥) انظر : المصدر السابق ١/١٥ فما بعدها .

(٦) انظر : المصدر السابق ١/٩٩ – ١٧١ .

(٧) انظر : المصدر السابق ١/١٧١ .

الأبيات المتفردة التي تستأهل أن تكون من « الدرّ الفريد وبيت القصيد » ، وهي التي شرع في إيرادها بعد انتهائه من المقدّمة[١] ، مرتبة على حروف المعجم بحسب أوائل الأبيات ، إلا ما استثناه من ذلك وهو ثلاثة أحرف من باب الألف : أحدها : ما أوّله « الحمد لله » فقد استفتح به الأبيات ، والثاني : ما أوّله لفظ الجلالة « الله » فإنّه قد جعله تاليًا له ، والثالث : ما أوّله «أستغفر الله» فإنّه جعله خاتمة الكتاب[٢] .

وقد أرسل ابن أيدمر في هذا الكتاب – كما ذكر في آخر مقدّمته – «عشرين ألف بيتٍ فردٍ ، قائمٍ بذاته ، شرودٍ ، فذٍّ ، محكمٍ ، محرّرٍ مضبوطٍ ، منقّحٍ محكّكٍ ، محتوٍ على الشروط ، فصيح اللفظ ، صحيح المعنى ، واقع التشبيه ، جيّد الكناية ، مستولٍ على أساليب الحسن والجمال ، مشتمل على أوصاف التمام والكمال ، منتخبٍ ، مُعَدٍّ لمبتغيه ، قابل لكل معنىً يُصاغ فيه»[٣] .

وفي هذا النص – كما ترى – كثير من الخصائص الجمالية والشروط الفنيّة التي تجعل البيت داخلاً في جملة النمط الفريد وبيت القصيد الذي عُني ابن أيدمر باختياره ، وهي – في مجملها – لا تخرج عما حدّده النقاد السابقون لابن أيدمر في بيانهم لمفهوم البيت المتفرّد والقيم الجمالية التي يكون بها البيت من الأبيات المتفرّدة ؛ ذلك أنّه يشير بقوله : « فرد قائم بذاته – فذّ »، إلى مبدأ استقلال البيت ، ويشير بقوله « شرود – منتخب – معدّ لمبتغيه – قابل لكل معنى يصاغ فيه » إلى سيرورة البيت ودخوله في دائرة المختارات

---

(١) وردت الأبيات المختارة عنده حسب طبعة سزكين من ص ١٨٥ من الجزء الأول ، حتى نهاية الجزء الخامس من هذه الطبعة ، وبه ينتهي الكتاب .

(٢) انظر : الدرّ الفريد وبيت القصيد ١/١٨٢ – ١٨٣ .

(٣) المصدر السابق ١/١٨١ – ١٨٢ .

المنتخبة وكونه صالحًا للتمثل والاستشهاد والاستجلاب ، وبقوله : « محكم محرّر مضبوط ، منقّح محكّك ، محتوٍ على الشروط ، فصيح اللفظ صحيح المعنى ، واقع التشبيه ، جيّد الكناية » إلى الخصائص الفنية التي تؤهل البيت للاستقلال والتفرّد ، كما يشير بقوله : « مستولٍ على أساليب الحسن والجمال مشتملٍ على أوصاف التمام والكمال » إلى فكرة التمام الفنيّ الملازمة لفكرة استغناء البيت بنفسه ، التي لا يراد منها الاستغناء الشكلي فحسب ، ولكنّها تعني أيضًا الاستغناء الفني .

ويتضح من هذا أن مفهوم « بيت القصيد » عند ابن أيدمر مفهوم جمالي عام يشمل كثيرًا من طوائف الأبيات المتفرّدة المشتملة على عناصر التجويد الفنيّ ، ويؤيد ذلك أنّه يُسمي هذه الأبيات التي عُني بجمعها بأسماء وألقاب بعض تلك الأنواع ، كالأمثال السائرة[١] ، والأفراد[٢] ، والشوارد[٣] ، كما إنّه يتناول في مقدّمته الأبيات المتفرّدة في أنواعٍ متعدّدة من البديع[٤] وهي « أبيات البديع » ، ومنها الأبيات المتفرّدة من باب التشبيه والتشبيهات العقم[٥] ، كما يتناول الأبيات المخترعة التي تحقّق فيها إبداع المعاني التي لم يُسبق أصحابها إليها[٦].

---

(١) انظر : المصدر السابق ١/١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٧ ، ٣/٣ ، ٤/٣٧٤ .

(٢) انظر : المصدر السابق ١/١٧٢ ، ١٧٤ ، ١٧٧ ، ١٧٩ ، ٢/٣٨٣ ، ٣/٣ ، ٤/٣٧٤ .

(٣) انظر : المصدر السابق ١/١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٨٢ .

(٤) انظر : المصدر السابق ١/٢١ – ٩٨ .

(٥) انظر : المصدر السابق ١/٢٢ – ٤١ .

(٦) انظر : المصدر السابق ١/١٩ – ٢١ .

الباب الثاني
البيت المتفرّد والسيرورة

الفصل الأول : الأبيات المقلّدة .

الفصل الثاني : الأبيات المعدّلة والغرّ والمحجّلة .

الفصل الثالث : الأبيات الموضحة والمرجّلة .

الفصل الرابع : الأوابد والشوارد .

الفصل الأول
الأبيات المقلّدة

قد يكون ابن سلاّم أوّل من ذكر مصطلح « البيت المقلّد » من النقّاد ، وأوّل من عرّفه أيضًا ، وذلك حين تحدث عن الفرزدق بقوله : « وكان الفرزدق أكثرهم بيتًا مقلّدا . (والمقلّد) : البيت المستغني بنفسه المشهور الذي يضرب به المثل » [١] . لكنّ ذلك ليس نصّاً على وحدة البيت - كما يرى بعض الباحثين[٢] - ؛ بل هو حديث عن النسق المفضل الذي يقوم عليه بناء فنّ الشعر عند العرب كما أشرنا من قبل[٣] . ويبدو من قول ابن سلاّم « وكان الفرزدق أكثرهم بيتًا مقلدًا »[٤] ومما ساقه بعد ذلك من مقلدات الفرزدق فجرير ثم الأخطل - اعتداد النقاد بالأبيات المقلّدة في الموازنة بين الشعراء ، وبخاصة بين فحول الشعراء القادرين على إنتاج تلك المقلّدات المستغنية بأنفسها الجارية مجرى الأمثال .

وكان ابن سلاّم نفسه طرفًا في مثل هذه الموازنات القائمة على اتخاذ الأبيات المقلّدة معيارًا للمفاضلة بين الشعراء ؛ فقد أورد المرزباني أنّ ثعلبًا سئل : « ما تقول في جرير والفرزدق ؟ فقال : قال محمد بن سلاّم : اجتمعنا جماعة ؛ فقوم تقلّدوا حذق الفرزدق ، وقوم تقلّدوا حذق جرير . قال : فقلنا لبعضهم : اذهب فأخرج لنا مقلدات الفرزدق ، وقلنا لآخر : اذهب فأخرج لنا مقلّدات جرير . قال : فجاء صاحب الفرزدق فأخرج معايب شعر الفرزدق ، وجاء هذا فأخرج المقلدات ، فكانت مقلّدات جرير أكثر من معايب الفرزدق »[٥].

---

(١) طبقات فحول الشعراء ١/٣٦٠ .

(٢) انظر : بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، د . يوسف حسين بكار : ص ٣٣٩ .

(٣) انظر : ص ٥١ فما بعدها من هذا البحث .

(٤) طبقات فحول الشعراء ١/٣٦٠ .

(٥) الموشّح ص ١٦١ .

وروي عن ثعلب أيضًا قوله : « أنا أقول : جرير أشعر من الفرزدق . وكان محمد بن سلاّم يفضّل الفرزدق ، قال : فأخرج بيوتهما المقلّدة ، فلم يجد للفرزدق ما وجد لجرير ، فجاء للفرزدق بيوت النحو التي أخطأ فيها »[١] .

وواضح من النصوص السابقة أن مصطلح المقلّد قد شاع استعماله في عصر ابن سلاّم ، وأنّه قد ارتبط بالموازنة بين شعراء العصر الأموي المشهورين من أمثال الفرزدق وجرير والأخطل ، ولعلّه ارتبط بهؤلاء الثلاثة دون غيرهم ؛ لأن شعر كل منهم قد بلغ منزلة رفيعة ، وكان له حظ من السيرورة والشهرة ، فكان لكل منهم أبيات سائرة ذائعة تلفت انتباه النقاد والرواة ، بل إن من هؤلاء من صنّف في الموازنة بينهم كتابًا مفردًا [٢] . ولعل لذلك علاقة بأبيات الهجاء التي شاعت في العصر الأموي وبخاصة ما كان منها بين هؤلاء الثلاثة ، لا سيما وأن مفهوم « المقلّدات » قد يكون ذا صلة بمفهوم « الأوابد » وهو ذو علاقة بالهجاء ، كما سنرى .

ولعلّ لإطلاق هذا المصطلح على هذا النمط من الأبيات المتفردة علاقة ببعض ما توصف به الخيل عند العرب ، فإن « المقلّد من الخيل : السابق يقلّد شيئًا ليعرف أنّه قد سبق »[٣] ، « ولا يقلّد من الخيل إلا سابق كريم »[٤] ، وعلى هذا قد يكون البيت المقلّد قد سمّي بهذا الاسم لتقدمه على ما سواه وسبقه إياه ؛ فصار كأنّه قد قُلِّد كما يُقلّد السابق من الخيل .

وفي هذا تمثيل للبيت المقلّد بالخيل ، على نحوٍ جرى عليه كثير من النقّاد

---

(١) المصدر نفسه .

(٢) منها على سبيل المثال : الموازنة بين جرير والفرزدق والأخطل ، لشبه بن عقال وخالد بن صفوان (انظر: معجم الأدباء ٣/١٢٣٢) .

(٣) اللسان (قلد) ، والصحاح (قلد) .

(٤) اللسان (قلد) .

في إطلاق بعض ألقاب الخيل السابقة أو الكريمة عندهم على بعض أبيات الشعر المتفرّدة ، كما هو الشأن في « البيت المعدّل » و« البيت المحجّل » و« البيت الأغرّ » و« البيت الموضّح » و« البيت المرجّل » من الألقاب التي وردت في تصنيف ثعلب لأبيات الشعر العربي[١] .

ولمثل هذه العلاقة وصف ابن مقبل بيته الشارد بقوله[٢] :

أغرّ غريبًا يمسح الناس وجهه   كما تمسح الأيدي الأغرَّ المُشَهَّرا

« أي : هو من جنس ما يمسح الناس وجهه لحسنه »[٣] .

وقال أبو تمام في هذا المعنى ، يصف أبياته السائرة[٤] :

إذا عارضْتَها في يوم فخرٍ   مسحت خدود سابقةٍ عِراب

والسابق في ميدانه يوصف بالمقلّد ، كالعالم المبرّز ، يقول الجاحظ عن أحدهم « وكان نسابةً علامةً ، راويةً صدوقًا مقلّدا . وذُكِر للمنتجع بن نبهان فقال : كان لا يُجارى ولا يمارى »[٥] . وهذا جارٍ أيضًا على التشبيه بالخيل السابقة .

وقد ذكر ابن فارس أنّ لهذه المادة (قلد) أصلين صحيحين « يدلّ أحدهما على تعليق شيء وليِّه به ، والآخر على حظّ ونصيب »[٦] فأما معنى الحظّ

---

(١) انظر : قواعد الشعر : ص ٦٦ – ٨٧ .

(٢) ديوان ابن مقبل ، تحقيق : د. عزة حسن ، وزارة الثقافة ، مديرية إحياء التراث ، دمشق – ١٣٨١هـ / ١٩٦٢م : ١٣٦ .

(٣) الموازنة ٣/٢/٦٨٧ .

(٤) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ، تحقيق : محمد عزّام ، دار المعارف ، ١٩٦٤م : ١/٢٩٠ .

(٥) البيان والتبيين ١/٣١٩ – ٣٢٠ .

(٦) معجم مقاييس اللغة (قلد) .

والنصيب فلا صلة له بمعنى « البيت المقلّد » إلا إذا اعتبرناه الذي أخذ حظّه من الجودة والسيرورة ؛ وأمّا الأصل الأول فمنه ما تقدّم من تقليد الخيل السابقة ، ومنه قولهم : « قلّد فلانٌ فلانًا قلادة سوء إذا هجاه بما يبقى عليه وَسْمُه ، فإذا أكدوه قالوا : قلّده طوق الحمامة ، أي لا يفارقه كما لا يفارق الحمامة طوقها ؛ قال بشر :

حباك بها مولاك عن ظهر بغضة وقلّدها طوق الحمامة جعفــــر»[١].

وهذا القول خاص ببيت الهجاء المقذع ، الذي يبقى أثره ولا يزول فيكون كالوسم الذي لا يفارق صاحبه ، أو كطوق الحمامة لا يفارقها ، وفي ذلك يقول الفرزدق[٢] :

لقد قلّدتُ جِلفَ بني كليــب قلائد في السوالف باقيـات

قلائــد ليس من ذهبٍ ولكن مواسم من جهنّم منضجات

وقال[٣] :

فمن يك خائفًا لأذاة شعري فقد أمن الهجاء بنو حرام

هم قادوا سفيههم وخافوا قلائد مثل أطواق الحمـام

ودلالة « المقلّد » لا تنحصر في البيت المتفوّق في الهجاء ؛ لأننا نجد

---

(١) المصدر نفسه . وانظر : أساس البلاغة (قلد) .

(٢) شرح ديوان الفرزدق ، جمع وتعليق عبدالله الصاوي . المكتبة التجارية بمصر ، مطبعة الصاوي ط الأولى : ص ١٢٧ .

(٣) طبقات فحول الشعراء ٣٢٥/١ . وفي ذلك يروي ابن سلاّم أن شويعرًا من بني حرام هجا الفرزدق فأخذوه إلى الفرزدق يصنع به ما يشاء ؛ فخلّى عنه وقال : فمن يك خائفًا ... الأبيات .

الأبيات المقلّدة التي أوردها ابن سلاّم لكل من الفرزدق وجرير والأخطل متنوعة الأغراض ؛ فمنها أبيات في الفخر ، وفي الرثاء ، وفي الغزل ، وفي الحكمة ، وفي المدح ، وإن كانت أبيات الهجاء هي أكثر تلك الأبيات المقلّدة ، وبخاصة فيما أورد منها للفرزدق[١] .

ويمكن أن يكون مصطلح « البيت المقلّد » قد أطلق في مبدأ نشأته على الأبيات المتفردة في الهجاء ، ثم شاع استعماله بعد ذلك لكل بيت سائر متميّز ، فيشبه من هذا الوجه مصطلح « البيت الآبد »[٢] ؛ فتكون مقلّدات الشعر وأوابده ذات ارتباط – في أوّل استعمالها – بأبيات الهجاء الباقية المؤبدة ، وقد يكون إطلاقها على الأبيات المتفردة بسببٍ من خلودها وبقائها لما فيها من أسباب الجودة ، وقد جاء في اللسان أنّ « مقلّدات الشعر البواقي على الدهر »[٣] .

وإطلاق مفهوم « المقلدات » على الأبيات المتفردة القادرة على البقاء ؛ لما فيها من عناصر التجويد الفني ، يلتقي مع مفهوم « مقلدات القصائد » ؛ وهو مصطلح أورده الجاحظ ضمن عدد من المصطلحات الخاصة بقصائد طائفة من الشعراء كانوا يدعون قصائدهم حولاً كريتًا يردّدون فيها نظرهم ويقلّبون فيها رأيهم ، « وكانوا يسمون تلك القصائد : الحوليّات والمقلّدات ، والمنقحات ، والمحكمات ؛ ليصير قائلها فحلاً خنذيذاً ، وشاعراً مُفلقًا »[٤] .

---

(١) انظر أبياتهم المقلّدة على الترتيب – في طبقات فحول الشعراء ١/٣٦٠ – ٣٦٤ ، ١/٤٠٩ – ٤١٥ ، ١/٤٩٣ – ٥٠٢ .

(٢) انظر : ص ٢٩٣ فما بعدها من هذا البحث .

(٣) اللسان (قلد) .

(٤) البيان والتبيين : ٢/٩ .

وإذا كان ذلك كذلك فإن « البيت المقلّد » هـو البيت الذي يقوم الشاعر على تهذيبه وتنقيحه حتى يخرج متفردًا متميّزًا ، بما تهيأ له من قيام الشاعر عليه ، والاحتفاء به لديه حتى صار ذلك « البيت المستغنى بنفسه المشهور الذي يضرب به المثل »[١] .

ومما يدل – أيضًا – على ارتباط الأبيات المقلّدة بالتجويد والتنقيح ما ورد من ارتباط هذا النمط من الأبيات بالحذق ، وذلك فيما سبق نقله من نصّ ابن سلاّم الذي وازن فيه جماعة من النقاد بين الشعراء إذ ورد فيه قوله: « اجتمعنا جماعة فقوم تقلدوا حذق الفرزدق ، وقوم تقلّدوا حذق جرير ... »[٢] ؛ فواضح من هذا الخبر أن الأبيات المقلّدة هي أبيات يظهر فيها حذق الشاعر ومقدرته الفائقة في صناعة الابيات المستغنية بأنفسها الجارية مجرى المثل ، فتكون بذلك معيارًا للموازنة بين الشعراء .

وقد أورد ابن سلاّم ستة عشر بيتًا مقلدًا للفرزدق ، وواحدًا وثلاثين لجرير ، وثمانية وعشرين للأخطل[٣] ، فمما أورده من مقلّدات الفرزدق قوله[٤] :

* فيا عجبًا حتى كليب تسـبني	كأن أباها نهشل أو مجاشـع
* وكنت كذئب السوء لما رأى دمًا	بصاحبه يومًا أحال على الدم
* أحلامنا تزن الجبال رزانـة	وتخالنا جنًا إذا ما نجهـل

---

(١) طبقات فحول الشعراء ٣٦٠/١ .

(٢) الموشّح ص ١٦١ .

(٣) انظر – على الترتيب – : طبقات فحول الشعراء : ٣٦١/١ – ٣٦٤ ، ٤٠٩/١ – ٤١٥ ، ٤٩٣/١-٥٠٢.

(٤) المصدر السابق ٣٦١/١ – ٣٦٣ .

* ترى كل مظلوم إلينـا فـراره   ويهرب منّا جهـده كل ظـالم

ومما أورده من أبيات جرير المقلّدة قوله[١] :

* ألستم خير من ركـب المطـايـا   وأنـدى العالمين بطـون راح
* لا يأمنّن قـويٌّ نَقْـضَ مِـرَّتـه   إني أرى الدهر ذا نَقْضٍ وإمـرار
* وإني لعـفّ الفقـر مشترك الغنى   سريعٌ، إذا لم أرض داري، انتقاليا
* فغُضَّ الطّـرفَ إنك مـن نميـرٍ!   فلا كَعْـبًا بلغـت ولا كـلابـا
* إذا غَضِبَـتْ عليـك بنـو تميـم   حسـبتَ النـاسَ كلَّهُـمُ غضابا
* إن العيون التي في طرفها مرض   قتلننـا، ثم لم يحيـين قتـلانـا

ومن مقلّدات الأخطل قوله[٢] :

* وإذا افتقرت إلى الذخائر لم تجد   ذخرًا يـكون كصالح الأعمـال
* شمس العداوة حتى يستقاد لهم   وأعظم الناس أحلامًا إذا قدروا
* إن العداوة تلقـاها وإن قَدُمـت   كالعـرّ يكمـن أحيانًا وينتشـر
* قوم إذا استنبح الأضيافُ كلبَهُمُ   قالوا لأمِّهِمُ : بُولي على النـارِ
* وترى عليه ، إذا العيـون شَزَرْنَهُ   سـيما الحليم وهيبـة الجبّـارِ

ويلاحظ من تتبع هذه المقلّدات التي أوردها ابن سلاّم أن أكثر ما يكون أن

---

(١) المصدر السابق ٤٠٩/١ - ٤١٢ .

(٢) المصدر السابق ٤٩٣/١ - ٥٠٢ .

يقع في القصيدة من الأبيات المقلّدة بيت واحد[١] ، وقد يكون منها بيتان مقلّدان[٢] ، وقد يكون منها ثلاثة أبيات[٣] ، بل إن ابن سلاّم قد عدّ للأخطل ثمانية أبيات من قصيدة واحدة[٤] . ومعنى هذا أن البيت المقلَّد قد يتعدد في القصيدة الواحدة ، وقد يكون بيتًا واحدًا من أبياتها ، وهو الأغلب ولعله كان كذلك لاحتياجه إلى نوع من التلطف ودقة الصنعة التي تجعل البيت مستغنيًا بنفسه ومتلاحمًا مع غيره في آن ؛ وذلك أن استغناء البيت بنفسه لا يعني انفصام العلاقة بينه وبين قصيدته ولكنه يعني أن البيت يمثل وحدة مستقلة قائمة بذاتها ، وهو في الوقت نفسه متصل مع سياقه ، وقد تأكد هذا في بيان مفهوم استقلال البيت في ضوء علاقته بمفهوم وحدة القصيدة[٥] .

وتعريف ابن سلاّم للبيت المقلّد يتكون من عنصرين رئيسين يمثّلان خصائصه الفنيّة ؛ أحدها : استغناء البيت بنفسه . والآخر : كونه مشهورًا يضرب به المثل . ولا سبيل إلى الفصل بين الأمرين لأن استغناء البيت بنفسه يعني اشتماله على كلام صالح للتمثّل والاستشهاد ، فهو يعني من جهة ما تضمّنه المثل ، والبيت المشهور الذي يضرب به المثل لا يكون كذلك حتى يكون كلامًا مستغنيًا بنفسه ، ومن هذا الوجه يلتقي مفهوم « البيت المقلد » مع مفهوم « المثل السائر » .

---

(١) انظر : طبقات فحول الشعراء ٣٦٢/١ - ٣٦٤ ، ٤٠٩ ، ٤١٠ ، ٤١٢ - ٤١٥ ، ٤٩٣ ، ٤٩٤ ، ٤٩٦ ، ٤٩٧ ، ٤٩٨ ، ٥٠٠ - ٥٠٢ .

(٢) انظر : طبقات فحول الشعراء ٣٦١/١ ، ٣٦٤ ، ٤١١ - ٤١٣ ، ٤٩٧ ، ٤٩٨ ، ٥٠٠ ، ٥٠١ .

(٣) انظر : طبقات فحول الشعراء ٤١٤/١ ، ٤٩٩ .

(٤) انظر : طبقات فحول الشعراء ٤٩٤/١ - ٤٩٦ .

(٥) انظر : الباب الأول : الفصل الأول « استقلال البيت » .

وقد تتفاوت الأبيات المقلّدة في السيرورة؛ فيكون بعضها أسير من بعض ، أي أنّ البيتين من الشعر قد يشتركان في كونهما من الأبيات التي تمثّلت فيهما السمات الفنيّة للبيت المقلّد ، لكنهما يختلفان في حظّهما من الشهرة التي جعلها ابن سلاّم أحد عناصر تعريفه للبيت المقلّد ، وقد تبيّن ذلك واضحًا جليًا في موازنة ابن سلاّم نفسه بين بيتين مادحين لكلّ من جرير والأخطل ، وقد عدّهما من الأبيات المقلّدة[1] ، إذ يقول : « قال لي معاوية بن أبي عمرو بن العلاء : أيُّ البيتين عندك أجود ؟ : قول جرير :

أَلَسْتُمْ خَيْرَ مَنْ رَكِبَ المَطَايَا　　　وأَنْدَى العالَمِينَ بطونَ راحِ

أم قول الأخطل :

شُمْسُ العَدَاوَةِ حتى يُستَفَادَ لَهُمْ　　　وأَعْظَمُ النَّاسِ أَحْلامًا إذا قَدَرُوا

فقلتُ : بيت جرير أحلى وأسْيَرْ ، وبيت الأخطل أجزل وأرزن . فقال : صدقت ! وهكذا كانا في أَنْفُسِهِمَا عند الخاصّة والعامّة »[2] .

وفي إشارة ابن أبي عمرو بن العلاء في آخر هذا النصّ ما يؤكدّ أنّ هذا الحكم ليس حكمًا خاصًا بأحد النقّاد ، بل هو ما يعرفه المتقبّلون من أمر هذين البيتين ، أيًا كانت ثقافتهم الأدبيّة والنقدية .

واستغناء البيت بنفسه يمثّل الأساس المعتمد عند النقاد العرب القدامى في رؤيتهم إلى ما يجب أن يكون عليه البيت من الشعر ، وهو ما عرف -حديثًا- بـ« وحدة البيت » ، بل إنّه يعدّ ركنًا أصيلاً في نظرهم إلى الشعر

---

(١) انظر : طبقات فحول الشعراء ٤١٠/١ ، ٤٩٤ .

(٢) المصدر السابق ٤٩٤/١ .

المفضّل ؛ فخير الشعر – عندهم – « ما قام بنفسه وكمل معناه في بيته... »[١]، و« خير الشعر ما لم يحتج بيت منه إلى بيت آخر ... »[٢] واستحسنوا « أن يكون كل بيت قائمًا بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده »[٣] .

وقد نصّ بعض النقاد على هذا المبدأ مقترنًا بالحديث عن أنّ الشعر مبنيٌّ عند العرب على أوزان مقدّرة وأبيات مفصّلة تحتّم أن يكون « كل بيت منها قائمًا بذاته غير محتاج إلى غيره ، إلا ما جاء على وجه التضمين ، وهو عيب ... »[٤] . وفي هذا تعميق لمفهوم وحدة البيت وربطه بالبنية العروضية التي يقوم عليها البيت من الشعر ، وقد تقدم الكلام عليه[٥] .

والذي يخرج البيت عن أن يكون بيتًا مقلّدًا هو كونه متعلقًا بغيره مفتقرًا إليه ، فيخرج بذلك من المستحسن المتفرّد .

وكما فضّل النقاد أن يكون البيت قائمًا بذاته ، وهو أحد الشروط الفنيّة للبيت المقلّد ، فضّلوا أيضًا استغناء بعض البيت ببعض ، فكما كان خير الشعر عندهم ما قام فيه البيت بنفسه ولم يحتج إلى غيره ؛ كان البيت المفضّل عندهم ما « قامت أجزاء قسمته بأنفسها واستُغْنِيَ ببعضها لو سكت عن بعض »[٦] . و« خير الشعر ما استغنى بعض أجزائه ببعض إلى وصوله إلى القافية . مثل قوله :

---

(١) المصون : ص ٩ ، ١٠ .

(٢) الموشّح : ص ٤١ .

(٣) العمدة ٢٦١/١ .

(٤) المثل السائر ٤١٤/٢ .

(٥) انظر : ص ٥٦ من هذا البحث .

(٦) المصون ٩ ، ١٠ .

اللّه أنجح ما طلبت بـه   والبرّ خير حقيبة الرحل »[١] .

وذلك لأن « قوله : (اللّه أنجح ما طلبت به) كلام مستغن بنفسه ، وكذلك باقي البيت »[٢] .

ولم يشر ابن سلاّم في تعريفه للبيت المقلّد إلى استغناء بعض أجزائه ببعض ، لكنّه فيما اختاره من الأبيات المقلّدة للفرزدق وجرير والأخطل لا يورد أبياتًا مستغنية بأنفسها فحسب ، بل يورد فيها أيضًا أبياتًا استغنى بعض أجزائها ببعض ؛ قابلة للدخول في أنواع أخرى من الأبيات المستغنية بأنفسها، المشتملة أيضًا على فقرات مستقلة أو أمثال سائرة ، كالأبيات المعدّلة والغرّ والمحجّلة ، من الأنواع التي رتّب عليها ثعلب أبيات الشعر المتفردة ، وسيأتي الحديث عنها مفصّلا [٣] .

فمما أورده ابن سلاّم من الأبيات المقلّدة التي ينطبق عليها وصف المعدّلة أبيات الفرزدق[٤] :

* أحلامنا تزن الجبال رزانة   وتخالنا جنًا إذا ما نجهل

* ترى كل مظلوم إلينا فراره   ويهرب منّا جهده كل ظالم

* ترى الناس ما سرنا يسيرون خلفنا

وإن نحن أومأنا إلى الناس وقّفوا

---

(١) الموشّح ٤١ .

(٢) المصدر نفسه .

(٣) انظر : قواعد الشعر ، لثعلب ٦٦ – ٨٧ ، وانظر : الفصلين الثاني والثالث من هذا الباب .

(٤) طبقات فحول الشعراء ١/٣٦٢ ، ٣٦٣ .

* قوارص تأتيني وتحتقرونها وقد يملأ القطر الإناء فيُفعم

وأبيات جرير [١]:

* وليست لسيفي في العظام بقيّة وللسّيف أشوى وقعةً من لسانيا

* زعم الفرزدق أن سيقتل مربعًا أبشر بطول سلامة يا مِربع

* لا يأمننّ قويٌ نَقْضَ مِرَّته إني أرى الدهر ذا نَقْضٍ وإمرار

* ولمّا التقى الحيّان ألقيت العصى ومات الهوى لمّا أصيبت مقاتله

* تريدين أن أرضى وأنت بخيلة

ومن ذا الذي يرضي الأخلاء بالبخل

وأبيات الأخطل[٢] :

* شُمْسُ العداوة حتى يستقاد لهم وأعظم الناس أحلامًا إذا قدروا

* حُشْدٌ على الحق عن قول الخنا خُرْسٌ وإن ألمّت بهم مكروهة صبروا

* ضجّوا من الحرب إذْ ضجّت غواربهم

وقيس عيلان من أخلاقها الضجر

* جريت شباب الدهر لم تستطعهم أفالآن لما أصبح الدهر فانيا !

ومما ينطبق عليه وصف الأبيات الغرّ قول جرير[٣] :

---

(١) المصدر السابق ٤٠٩/١ ، ٤١٠ ، ٤١٣ .

(٢) المصدر السابق ٤٩٤/١ ، ٤٩٥ ، ٤٩٦ ، ٤٩٩ .

(٣) المصدر السابق ٤١٢/١ .

فغض الطرف إنك من نمــير فلا كعبًا بلغــت ولا كــلابا

ومما فيه وصف المحجلة من مقلّداتهم التي أوردها ابن سلاّم أبيات جرير[١] :

* يحالفهم فقــرٌ قــديم وذلــة وبئس الخليطان المذلة والفقر

* فصبرًا على ذُلٍّ ربيع بن مالك وكل ذليل خير عادتــه الصبر

* غيّضن من عبراتهن وقلن لي : ماذا لقيت من الهـوى ولقينـا

وبيت الاخطل[٢] :

فقلــت أصبحونا لا أبا لأبيكم وما وضعوا الأثقال إلا ليفعلوا

ومن مقلّداتهم الداخلة في وصف الأبيات المرجّلة أبيات الفرزدق[٣] :

* وكنّا إذا الجبّار صعّر خـدّه ضربناه حتى تسـتقيم الأخـادع

* ولو خيّر السِّيديُّ بين غوايـة ورشد، أتى السِّيديُّ ما كان غاويا

وأبيات جرير[٤] :

* لا يلبـث القـرنـاء أن يتفرقـوا ليـل يكــرُّ عليهــم ونهـــار

* دَعَوْنَ الهوى ، ثم ارتمين قلوبنا بأسهم أعــداء وهُــنّ صديـق

* إذا غضبت عليك بنو تميـــم حسـبت الناس كلّهم غضابا

وأبيات الأخطل[٥] :

---

(١) المصدر السابق ٤١١/١ ، ٤١٢ .

(٢) المصدر السابق ٥٠١/١ .

(٣) المصدر السابق ٣٦١/١ ، ٣٦٢ ، ٣٦٣ .

(٤) المصدر السابق ٤٠٩/١ ، ٤١١ ، ٤١٢ .

(٥) المصدر السابق ٤٩٣/١ ، ٤٩٥ ، ٤٩٦ .

* وإذا افتقرت إلى الذخائر لم تجد ذخرًا يكون كصالح الأعمال

* إن العداوة تلقاها وإن قَدُمت كالعرّ يكمن أحيانًا وينتشر

* قوم إذا استنبح الأضيافُ كلبَهم قالوا لأمِّهمُ : بولي على النَّار

وكل هذه الأبيات التي ينطبق عليها وصف المعدلة أو الغرّ أو المحجّلة أو المرجّلة – وفق تصنيف ثعلب – ساقها ابن سلاّم بوصفها أبياتًا مقلّدة ؛ لأنّه نظر إليها من جهة كونها أبياتًا مستقلّة جارية مجرى المثل ، ولم ينظر إليها بوصفها أبياتًا مشتملة على فقرات يغني بعضها عن بعض أو أمثال متعدّدة ، كما فعل ثعلب الذي نظر إلى الأبيات المفردة من هذه الجهة ، فسمّاها تلك الأسماء وفصّل القول فيما بينها من فروق بحسب تنوّع ضروب تركيب الفقرات المغنية والأمثال السائرة[1] .

ومعنى ذلك أنّ الأبيات المقلّدة قد تأتي في صورة الأبيات المعدّلة أو الغرّ أو المحجّلة أو المرجّلة ، وربّما الموضّحة ، وإن لم يرد لها مثال في المقلّدات التي أوردها ابن سلاّم .

وقيمة المثل – وهي الوجه الآخر لعملة البيت المقلّد – من القيم الفنيّة المهمة التي اعتدّ بها كثير من النقاد القدامى في تصنيفهم للأبيات المتفردة في الشعر العربي ، وهي ملازمة لقيم السيرورة والإيجاز ، ولما ينبغي أن يكون عليه البيت من مستوى فنيٍ عالٍ في لفظه ومعناه ونظمه ، ولذا فإنّ كل هذه القيم الفنيّة من لوازم تعريف البيت المقلّد عند ابن سلاّم .

ومن أجل ذلك وجدنا ابن خالويه يُعَرِّف الأبيات المقلّدة – فيما نقله عنه

(١) انظر : قواعد الشعر ، لثعلب ، ٦٦ – ٨٧ . وانظر : الفصلين الثاني والثالث من هذا الباب .

السيوطي – بقوله : « يقال أنشدته مقلّدات الشعراء ؛ أي أبياتهم الطنّانة المستحسنة »[١] ؛ فيوجز تحت هذين الوصفين كثيرًا من الخصائص الفنيّة للبيت المتفرّد السائر ، وبخاصة ما ورد منها عند ابن سلاّم ، ويصنع صنيعه في إضافة المقلّدات إلى الشعراء مريدًا بها الأبيات لا القصائد ؛ ففي تعريف ابن خالويه ما يفسّر اكتساب البيت المقلّد للشهرة – وهي أحد عناصر تعريف ابن سلاّم ؛ وذلك أنّ ابن خالويه قد ركّز في تعريفه على ذكر أسباب كونه مقلّدًا ، وأرجع ذلك إلى سببين هما : ما في البيت من خفة اللفظ وسهولته وجمال الجرس وحلاوته وهو ما عبّر عنه بـ « الطنّانة » ، ثمّ ما فيه من جودة المعنى والنظم والصنعة الفنيّة وهو ما عبّر عنه بـ « المستحسنة » .

ويكاد يشير تعريف ابن خالويه – في مجمله – إلى الضرب الأول من أضرب الشعر عند ابن قتيبة ، وهو ما « حسن لفظه ، وجاد معناه »[٢] ، الذي ساق تحته ابن قتيبة أبياتًا متفرّدة سائرة [٣]، لكنّ العجيب أن ابن قتيبة يجعل بعض الأبيات المقلدة التي وردت ضمن الأبيات المقلّدة عند ابن سلاّم تحت الضرب الثاني الذي « حسن لفظه وحلا ، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى » [٤]؛ فيورد في هذا الضرب قول المعلوط[٥] :

إن الذين غدوا بلبّك غادروا وَشَلاً بعينك ما يزال معينا

غيضّن من عبراتهن وقُلْنَ لي ماذا لقيتَ من الهوى ولقينا

---

(١) انظر : المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، شرح وتصحيح وتعليق : محمد أحمد جاد المولى ، وعلي محمد البجاوي ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الفكر ، د.ت : ٢/٤٩١ .

(٢) الشعر والشعراء ١/٦٤ .

(٣) الشعر والشعراء ١/٦٥ .

(٤) المصدر السابق ١/٦٦ .

(٥) السابق ١/٦٧ ، وقد نسبه ابن سلاّم إلى جرير (انظر : طبقات فحول الشعراء ١/٤١١ – ٤١٢).

وقول جرير[١] :

إن العيون التي في طرفها مرض قتلننا ثمّ لم يُحْيِين قتلانا

يصرعن ذا اللبّ حتى لا حراك به وهنّ أضعف خلق الله إنسانا

وإذا رجعنا إلى العناصر التي يتكوّن منها تعريف ابن سلاّم وجدناه يركّز على السمات الخارجيّة للبيت المقلّد ، فاستغناء البيت بنفسه وشهرته وكونه مثلاً يُضرب ، كل أولئك سمات سيرورة يوصف بها البيت بالنسبة إلى المتلقي ، لا بالنسبة إلى عناصر الإبداع داخل البيت ، على أن تلك السمات لا تتحقق للبيت فيكون مقلّدًا سائرًا إلا إذا تحققت له قبل ذلك عناصر التفرّد الداخليّة ، فهي في حقيقتها نتاج توفّر حظٍّ كبير من عناصر التميّز الداخلي للبيت ، التي لحظها ابن خالويه في كلمتيه : (الطنانة – المستحسنة) .

وعلى هذا ؛ فإن تعريف كل من ابن سلاّم وابن خالويه للبيت المقلّد يدل على اجتماع عناصر الجودة الفنيّة فيه ، ولا يؤثر في ذلك إيراد ابن قتيبة لبعض مقلّدات الشعراء عند ابن سلاّم في الضرب الثاني من أقسام الشعر ؛ لأن ابن قتيبة لم يكن دقيقًا في إيراد الشواهد المناسبة لكل ضرب من ضروب الشعر عنده[٢] ، وبخاصة في هذا الضرب الثاني ؛ فقد تعقّب بعض النقّاد شواهده فيه ، فبيّنوا ما تحتها من بديع المعاني التي لم يفطن

(١) السابق ٦٨/١ .

(٢) مما يدل على ذلك أنّه أورد بيت الفرزدق :

والشيب ينهض في الشباب كأنه ليل يصيح بجانبيه نهار

ضمن شواهد الضرب الثالث الذي « جاد معناه وقصّرت ألفاظه » . (انظر : الشعر والشعراء ٦٨/١)، مع أنّ هذا البيت من الأبيات المتفرّدة في التشبيه .

إليها ابن قتيبة[١] .

وثمة معانٍ أخرى تستفاد من وصف ابن خالويه للأبيات المقلدة بـ« الطنّانة » ؛ يمكن التوصّل إليها من خلال المعنى اللغوي لمادة (طنن) ، الذي يدور حول عدة معانٍ ، منها ما يكون صفة للصوت المتكرّر وهو الطنين الصادر مما لصوته طنطنة متكررة[٢] ، فيتعلق من هذا الوجه بالاذن ، وعلى هذا يكون البيت الطنّان هو ذلك البيت العالق بالآذان يطنطن فيها لا يفارقها ، كناية عن سيرورته وكثرة روايته ، وربما أُخذ المعنى في « البيت الطنَّان » من قولهم : « طنّت من العود شظيّة »[٣] فيكون البيت الطنّان هو البيت الذي استقلّ عن قصيدته فطنّ منها وخرج كما تخرج الشظية من العود ، أو من قولهم : « طنّت بكرات لي في البريّة إذا هامت »[٤] وهو على هذا المعنى قريب من معنى الشارد في بعض وجوهه ، وقد يكون من قولهم : « طنَّ ذكره في البلاد »[٥] وهو قريب من معنى الشهرة الذي ذكره ابن سلاّم .

وواضح من هذه المعاني أن صفة « الطنّانة » في تعريف ابن خالويه تجمع صفتي « الشهرة والاستقلال » وهما من الصفات التي ذكرها ابن سلاّم في تعريفه السابق للمقلّد ، مضيفة إلى ذلك صفة الشارد في البلاد الذي يسير في كل اتجاه ، وصفة حسن الإيقاع وجمال الجرس ، التي تميّز أكثر الأبيات المقلّدة السائرة .

---

(١) انظر على سبيل المثال : تعقيب ابن جني (في الخصائص ، تحقيق : محمد علي النجار ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، د . ت : ١/٢١٨ – ٢٢١) ، على ما أورد ابن قتيبة من أبيات كثيّر :

ولما قضينا ....

وانظر أيضًا تعقيب عبد القاهر الجرجاني (في أسرار البلاغة ٢١ – ٢٥) على الأبيات نفسها وردّه على منهج ابن قتيبة وأمثاله في الحكم على مثل تلك الأبيات .

(٢ – ٥) أساس البلاغة (طنن) .

وقد أورد السيوطي فيما نقله عن ابن خالويه أيضًا تعريفًا آخر للمقلّد ، نسبه إلى آخرين ، قال : « ويقول آخرون : إن المقلّد من الشعر ما كان اسم الممدوح فيه مذكورًا في قافيته »[١] . وهو تعريف غريب ؛ لأنه يخالف التعريفين السابقين للبيت المقلّد عند ابن سلاّم وابن خالويه من وجوه ؛ فهو أولاً يقصر هذه التسمية على ما كان في غرض المدح ، على حين نجد التعريفين السابقين لا يشيران إلى شيء من ذلك ، بل إن الأبيات المقلّدة التي ساقها ابن سلاّم كانت في غير غرضٍ من أغراض الشعر كما تقدّم ، وهو أيضًا يخص من أبيات المدح ما كان اسم الممدوح فيه مذكورًا في قافيته ، وإذا كان الأول مخالفًا فهذا أولى .

وربما كان المقصود من إطلاق مصطلح « المقلّد » على ما كانت هذه صفته غير المقصود الذي تقدّم عند النقاد ، فلعلّ هؤلاء قد أرادوا به مسمىً آخر غير « البيت المقلّد » ولعلّه إطلاق خاص لما كان اسم الممدوح فيه مذكورًا في قافيته من الأبيات المقلّدة كما أطلقوه على أبيات الهجاء التي لا تفارق المهجو ، فيكون من إطلاق الكلّ على الجزء ، غير أن ذلك لم يوجد -فيما أعلم- عند غير هؤلاء الذين نقل عنهم ابن خالويه ، كما إنه يخالف التعريف المشهور الذي وجدناه عند ابن سلاّم ، وابن خالويه ، والذي نقله عن ابن سلاّم ونقل بعض شواهده بعض النقاد والأدباء كالمرزباني[٢] والأصفهاني[٣] وياقوت[٤] .

---

(١) المزهر في علوم اللغة وأنواعها ٢/٤٩١ .

(٢) الموشّح ١٦١ .

(٣) الأغاني ٢١/٣٠٥ ، ٣٠٦ .

(٤) معجم الأدباء ٦/٢٧٨٧ .

وقد كان مفهوم المقلّد بالمعنى الذي شرحه ابن سلاّم معيارًا جماليًا للبيت الواحد عند كثيرٍ من الشعراء والنقاد قبل ابن سلاّم وبعده ، إذْ كان البيت المستغني بنفسه الجاري مجرى الأمثال هو البيت المفضّل المقدّم ، وكان هذا المفهوم أساسًا مهمًا من الأسس التي قام عليها تصنيفهم لدرجات تفرّد البيت .

الفصل الثاني
الأبيات المعدّلة والأبيات الغرّ والأبيات المحجّلة

الأبيـات المعـدلـة - البيت المعـدل :

على أساس مـن فكرة الاستـغناء والاستـقلال للبيت الواحد ، أقـام أبو العبّاس ثعلب تصنيفه لطبقات البيت المتفرّد عنـد العرب ؛ فتحدّث عن خمسة أنواع مـن أبيات الشعر متنوّعـة المباني بحسب تنوّع ما فيها مـن الفقرات المغنية، والأمثال السائرة ، التي يغني بعضـها عن بعض داخل البيت الواحد، وتلك إحدى القيم الفنيّة لتفرّد البيت عند النقاد القدامى .

وقـد أطلق ثعلب على كل نوع من أنواع تصنيفـه لطبـقات تفـرّد البـيت مصطلحًا خاصًا به ، فجعل البيت المعدّل على رأس تلك الأنواع ، ويليه البيت الأغرّ ، فالمحجّل ، فالموضّح ، فالمرجّل[١] .

وقد عرّف البيت المعدّل بأنه « ما اعتدل شَطْراه ، وتكافأت حاشيتاه ، وتمّ بأيِّهما وُقف عليه معناه »[٢] . وذكـر أن هـذا النّمط من أبيـات الشـعـر يسـبق الأنواع الأخرى التي تحدّث عنها « لاختصاصه بفضلها ، وسلبه محاسنها ، وأنها مستعيرة بعض زيّه ، ومتجمّلة بما ناسبها منه لتوسطته ذِروتها ونأيه عن التعدّي والتقصير دونها »[٣] . وذلك الفضل وتلك المحاسن التي تستعير بعضها الأنواع الأخرى ترجع إلى ما في هذا النوع من الأبيات من بناء خاص يستقلّ فيه كل شطر بمعنى تام يغني عن صاحبه ، فيكون كل نصف جاريًا مجرى الامثال ، وبهذا يكون البيت المعدّل « أقرب الاشعار من البلاغة ، وأحمدها عند أهل الرواية ، وأشبهها بالأمثال السائرة »[٤] .

---

(١) انظر : قواعد الشعر ٦٦ -٨٧ .

(٢) المصدر السابق ٦٦ .

(٣) المصدر السابق ٦٧ .

(٤) المصدر نفسه .

وقد أورد ثعلب ثلاثة عشر بيتًا معدّلاً[١] ؛ منها قول امرئ القيس :

اللّـهُ أنجح ما طلبتَ بـه   والبرّ خير حقيبة الرَّحْلِ

وقول طرفة :

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً   ويأتيك بالأخبـــار من لم تـزوّد

أرى الدهر كنزًا ناقصًا كل ليلة   وما تنقص الأيام والدهر ينـفد

وقول لبيـد :

أكــذب النفــس إذا حدثتـــها   إن صدق النفس يزري بالأمـل

وقول القطامي :

قد يدرك المتأني بعض حاجتـه   وقد يكون مع المسـتعجل الزلل

وقول عبيد بن الأبرص :

من يســأل النــاس يحرمــوه   وســائل اللّـــه لا يخـيـــب

ويظهر من تعريف البيت المعدّل عند ثعلب ومن شواهده التي ساقها أنّ تسمية هذا النمط من الأبيات بهذا الاسم مأخوذة من الفرس المعتدل الغرّة ، وهو ما « توسطت غرّته جبهته فلم تُصِبْ واحدة من العينين ، ولم تَمِلْ على واحدٍ من الخدَّين »[٢] ؛ ووجه التسمية أنّ الوقفة التي تقع بين شطري البيت المعدّل ؛ فتؤدي إلى استقلال كل منهما بنفسه ، هي موقع الحسن والجمال في هذا النّوع من الأبيات ؛ فماثلت موقع الغرة من الفرس المعتدل الغرة ، فسُمّي

---

(١) المصدر السابق ٦٨ – ٨٧ .

(٢) اللسان (عدل) .

البيت الذي هذه صفته بما يدل على موضع الاستحسان والاستطراف فيه ، لا سيما وأنّ تحقيق تلك الوقفة التي يعتدل بها شطر البيت يتطَلَّب غير قليل من الحذق والمهارة الفنيّة التي لا تقع إلا نادرًا ، فتكون - من هذا الوجه أيضًا - كالفرس الذي توسطت غرّته جبهته ، على الوصف السابق ، فكان مما يقلّ فيستندر .

وقد تكون تسمية البيت المعدّل مأخوذة من الناقة المعتدلة وهي التي حسنت أعضاؤها وثُقِّفَتْ[1] ، لكن الاحتمال الأول أقوى ؛ لأنّ ثعلبًا - كما سترى - استوحى مصطلحاته التي أطلقها على طبقات البيت المتفرّد من ألقاب الخيل .

وإذا كان البيت المقلّد هو البيت المستغني بنفسه الجاري مجرى المثل ، كما تقدّم بيانه ؛ فإنَّ البيت المعدّل هو ما يتحقق فيه بالإضافة إلى ذلك اعتدال شطريه وتكافؤهما ، بحيث يكون كل منهما كلامًا مستغنيًا بنفسه مثلاً سائرًا مستقلاً عن الشطر الآخر ، ويكونان في الوقت نفسه متعاضدي الدلالة بحيث يتم معنى البيت بالوقوف على أيّ منهما ؛ فيكون البيت المعدّل بمنزلة بيتين مقلّدين متفرّدين .

ويركّز ثعلب في تعريفه للبيت المعدّل على أن يكون كل شطر من شطري البيت مستقلاً بمعنىً تام ، ولذلك لم يذكر في شواهده بيت النابغة المشهور :

ولست بمستبقٍ أخًا لا تلمّه على شعث ، أيّ الرجال المهذّب

على الرغم من إعجاب كثير من النقاد والبلاغيين بهذا البيت بوصفه مما جمع

(١) نفسه .

كلامين يغني بعضهما عن بعض ؛ لأن « خير الأبيات عندهم ما كفى بعضه دون بعض »[١] و« ما استغنى بعض أجزائه ببعض ... »[٢] ولم يكن مثل هذا البيت داخلاً في حدّ المعدّل عند ثعلب ؛ لأنه لم يحقّق وحدة كل واحد من الشطرين واعتدالهما ، وإن تضمّن عبارتين مستقلتين في داخله إلا أنّ كلاً منهما لا تمثّل شطرًا من شطري البيت، ولأن كلّ شطر منه مفتقر إلى صاحبه، غير مستقلٍ بمعناه ؛ ذلك أن التضمين بين شطري البيت معيب – كما يُفهم من كلامهم – كالتضمين بين البيتين[٣] ؛ ولذلك احتفى ثعلب بالبيت المعدّل وجعله في الطبقة الأولى من تصنيفه لأبيات الشعر المفضّلة ، بوصفه يتضمن شطرين مستقلين لا يحتاج أحدهما إلى الآخر ، وسمّاه المعدّل ليشير إلى التوافق التامّ بين البناء العروضي والبناء المعنوي ، الذي أتاح للبيت من هذا النوع أن يكون بمنزلة بيتين مستقلّين تامّين .

على أنّ الأمر في ذلك لا يقتصر على ثعلب وحده ؛ فإننا نجد كذلك بعض النقاد والبلاغيين المتأخرين الذين ذكروا مثل هذا النوع المعدّل من أبيات الشعر تحت مصطلح : « إرسال المثلين » لا يوردون في شواهده بيت النابغة السابق ولا ما يماثله مما لا يستقلّ فيه الشطر بالمثل استقلالاً تامًا[٤] ، على حين أنّهم يوردون ذلك البيت ونظائره ضمن نوع آخر يسمّونه « إرسال المثل » [٥] على

---

(١) الموشح ٣٢٧ .

(٢) المصدر السابق ٤١ .

(٣) انظر : العمدة ٢٨٢/١ – ٢٨٣ . وانظر في تفضيلهم استقلال أنصاف الأبيات ، على سبيل المثال : البيان والتبيين ١٥٣/١ – ١٥٥ .

(٤) انظر على سبيل المثال : يتيمة الدهر ١/ ٢٠١ – ٢٠٢ ، ونهاية الإيجاز ١١٢ ، وحسن التوسل ٢٤٢ ، ونهاية الأرب ١٢٨/٧ .

(٥) انظر : يتيمة الدهر ٢٠٣/١ فما بعدها ، وخزانة الأدب لابن حجة ١٨٧/١ ، وأنوار الربيع ٥٩/٢ ، وعروس الأفراح ٤٧٣/٤ .

الرغم من اشتمال بيت النابغة على مثلين ، وهذا يؤكد أنّهم ينظرون إلى المثلين اللذين يمثّل كلٌ منهما شطر البيت ؛ لأن ذلك أكمل جمالاً واعتدالاً كما هي نظرة ثعلب ، ولذلك فإنّهم يذكرون في شواهد « إرسال المثلين » أبياتًا من نمط البيت المعدّل .

غير أنّ ثعلبًا قد أهمل بيت النابغة ونظائره حتى فيما حوى من الأنواع التي ذكرها مثلاً واحداً كالأبيات الغرّ أو المحجّلة[1] ؛ لأنّه ربط هذه الأنواع بالاتحاد بين شطر البيت الأول أو الأخير وبين المثل الوارد فيه ، ومعنى ذلك أنّه يقيم تصنيفه لهذه الأنواع على أساس جمالي يقوم على استقلال كل شطر داخل البيت ، فإذا استقلّ الشطران كان ذلك هو أساس بناء البيت المعدّل ، وإذا استقلّ أولهما كان ذلك أساس الأغرّ وإذا استقلّ آخرهما كان ذلك هو البيت المحجّل ، كما سيأتي مفصّلاً .

ولكنّ ناقداً مثل المرزباني يقيم المفاضلة بين الأبيات المشتملة على أجزاء يغني بعضها عن بعض على أساس وجود العطف بين الجزأين المستقلين أو عدمه ، فيفضّل ما لا عطف فيه على ما فيه عطف ، وإن كان معدّل الشطرين ؛ فيقول : « ... وخير الأبيات ما استغنى بعض أجزائه ببعض إلى وصوله إلى القافية . مثل قوله :

اللّه أنجح ما طلبت به والبرّ خير حقيبة الرحل

ألا ترى أن قوله : « اللّه أنجح ما طلبت به » كلام مستغن بنفسه ، وكذلك باقي البيت . على أنّ في البيت واو عطف عطفت جملة على جملة . وما ليس فيه

---

(١) انظر : قواعد الشعر ٧٢ – ٨٠ .

واو عطف أبلغ في هذا وأجود . وهو مثل قول النابغة الذبياني ... :

ولست بمســـتبق أخًا لا تلمُّـه   على شعثٍ ، أي الرجال المهذّب

فقوله في أول البيت كلام مستغن بنفسه ، وكذلك آخره ، حتى لو ابتدأ مبتدئ فقال : « أي الرجال المهذّب » لاعتذار أو غيره لأتى بكلام مستوفىً لا يحتاج إلى سواه » [١].

ولم يكن ثعلب يفرّق بين ما كان فيه الواو وما ليس فيه الواو من الأبيات المعدّلة ، فإذا تحقّق في البيت اعتدال الشطرين وتكافؤهما وكونهما مما يصلح للاستقلال والتمثّل وحده ، كان مفضلاً داخلاً في جنس المعدّل من أبيات الشعر ، ولذلك فقد تضمنت شواهده ما فيه عطف كبيت امرئ القيس : (اللّـه أنجح ...) وما ليس فيه عطف بين شطريه كبيت الحطيئة :

من يفعل الخير لا يعدم جوازيه   لا يذهب العرف بين الله والنّاس

لكنّ الغريب أن يفضّل المرزباني بيت النابغة ، على بيت امرئ القيس لأنّ بيت النابغة ، وإن اشتمل على جملتين مستقلتين ؛ فإنّه لم يأت بكل منهما في شطر على نمط بيت امرئ القيس المعدّل ، وكان حقّ المفاضلة أن تكون بين ما فيه الواو وما ليس فيه الواو من الأبيات المعدّلة نفسها ، فلو أنّه فاضل بين بيتي امرئ القيس والحطيئة ، ففضّل بيت الحطيئة لأنه خلا من الواو الرابطة بين شطريه ، لكان مصيبًا ؛ لأن النقاد لا يكادون يفضّلون على المعدّل من أبيات الشعر غيره ؛ فهو النمط العالي وما عداه ؛ فهو إما أن يكون مساويًا له في الجودة ، أو دونه ، لمكان البراعة في التوفيق بين متطلبات العروض والمعنى.

---

(١) الموشّح ٤١ - ٤٢ .

وقد فضّل ابن رشيق بيت امرئ القيس على بيت النابغة لأنّ ما لا احتياج فيه بين الشطرين أحسن مما فيه احتياج[١] .

وقد كانت الأبيات المعدّلة التي اختارها ثعلب بوصفها شواهد لهذا النوع، كانت أبياتًا مفضلة متفرّدة عند كثير من النقاد العرب القدامى ، وإن لم يستخدموا مصطلح « المعدّل » كما فعل ثعلب ؛ ولكنّهم أطلقوا عليها أيضًا بعض ألقاب البيت المتفرّد الأخرى الدالة على براعة تلك الأبيات ، فبيت امرئ القيس :

اللّه أنجح ....

أحد الأبيات التي يُتمثَّل بها من شعر امرئ القيس عند ابن قتيبة[٢] . وذكر الثعالبي أن هذا البيت « يقال إنه أمير شعر الشعراء »[٣] . وهو عند المرزباني – كما تقدّم – من خير أبيات الشعر التي يستغني بعض أجزائها ببعض ، وإن كان قد أخذ عليه أن فيه واو عطف بين جملتيه ، وفضل عليه بيت النابغة .

وقد كان النبي – صلى اللّه عليه وسلم – يتمثّل بقول طرفه :

ستبدي لك الأيام ....

ولا يقيم وزنه«وكان ابن عباس يقول:إنه كلام نبي يجمع الحكمة والمثل »[٤] .

---

(١) انظر : العمدة ٢٨٢/١ – ٢٨٣ .

(٢) الشعر والشعراء ١١٤/١ .

(٣) خاص الخاص ص ٩٥ .

(٤) خاص الخاص ص ٩٧ .

وهو أحد الأبيات المعدّلة عند ثعلب .

وبيت زهير :

ومن يغترب يحسب عدوًا صديقه ومن لا يكرّم نفسه لا يكرّم

من أبيات هي « غرة حكم العرب ونهاية في الحسن والجودة تجري مجرى الأمثال الرائعة الرائقة » [١].

وبيت لبيد :

أكذب النفس إذا حدثتهـــا إنّ صدق النفس يزري بالأمل

هو أجود بيت للعرب فيما يُروى عن بشار[٢] .

وبيت الحطيئة :

من يفعل الخير لا يعدم جوازيــه لا يذهب العرف بين اللّه والنّاس

هو أمير شعره عند الثعالبي[٣] ولعلّه إنما كان كذلك لما فيه من خصائص المعدّل . وعدَّ الثعالبي أيضًا بيت القطامي :

قد يدرك المتأني بعض حاجته وقد يكون مع المستعجل الزلل

ومعه أبيات أخر من جوامع كلمه ووسائط قلائده[٤] . وذكر قول الأضبط بن قريع :

---

(١) خاص الخاص ٩٦ .

(٢) المصدر السابق ص ١٤٤ ، وخاص الخاص ١٠١ .

(٣) الإعجاز والإيجاز ص ١٤٦ .

(٤) المصدر السابق ص ١٥١ .

اقبل من الدهـــــر ما أتاك به   من قرَّ عينًا بعيشه نَفَعَــه

ضمن وسائط قلائد الشعراء (١).

وقد كانت هذه الأبيات السابقة أيضًا – وهي كلّها من الأبيات المعدّلة التي اختارها ثعلب ليدلّ بها على هذا النوع من الأبيات – من الأبيات المختارة المفضّلة المقدّمة عند كثير من الشعراء والنقاد والأدباء والبلاغيين والرواة ، وكانت أيضًا ضمن أشهر وأرفع المجموعات المختارة من الشعر العربي(٢) . وهذا يعني اتفاق آراء جميع أولئك على تقديم هذه الأبيات لما اشتملت عليه من بناء خاص ، سبقت الإشارة إلى بعض خصائصه الفنيّة .

وقد ظل البيت المبني على تلك الصورة التي ذكرها ثعلب هو المفضّل المتفرّد عند كثير من النقاد والأدباء ؛ ولذلك فضّلوا أبياتًا أخرى – لم يوردها ثعلب في شواهد المعدّل – ينطبق عليها وصف المعدّل ، وأطلقوا عليها الألقاب النقدية المختلفة الدالة على تفرّدها وعلوّ منزلتها الفنيّة ؛ فمن ذلك ما سبقت الإشارة إليه من تحقّق شرط المعدّل في بعض الأبيات المقلّدة عند ابن سلاّم(٣) . ومن ذلك أيضًا قول الأصمعي عن بيت أبي ذؤيب :

والنفس راغبة إذا رغبتها   وإذا ترد إلى قليل تقنـع

---

(١) المصدر السابق ص ١٤٢ .

(٢) وردت كثير من هذه الأبيات في كثير من كتب النقد والأدب والبلاغة والمعاني والأمثال والحماسات والمختارات الشعرية ، انظر على سبيل المثال المصادر التي وثّق بها محقق قواعد الشعر د . رمضان عبد التواب كل بيت من الأبيات المعدّلة التي ذكرها ثعلب : قواعد الشعر (الهوامش) ص ٦٨-٧٢.

(٣) انظر : ص ٢٢٥ من هذا البحث .

« هذا أبدع بيت قاله العرب »[١] وفي رواية « أبرع بيت » [٢] . ويطرب الجاحظ لبيت أبي العتاهية :

إنّ الشباب حجّة التصابي   روائح الجنّة في الشـباب

ويلفت إليه جلساءه مشيراً إلى أنّ فيه معنًى كمعنى الطرب [٣].

وقـد أشـاد الآمـدي بمزيّة ثراء البـيت المصـوغ على هذا النمط – ولم يستخدم مصطلح المعدّل – حين تحدّث عن بيت أبي تمّام :

قد ينعم اللّه بالبلوى وقد عظمت   ويبتلي اللّه بعض القوم بالنعم

فقال : « هذا البـيت ... في غـاية الحسن والحـلاوة ، وإنما حـذا على قـول أبي العتاهية في قوله :

كم نعمة لا يُستقل بشكرهـــا   للّـه في طيّ المكاره كامنـــه

إلا أنّـه أحسن كل الإحسـان في أن جاء بالزيادة التي هي عكس المعنى الأول ؛ فصار البيت مقسوماً قسمين نادرين »[٤] .

ويجعل الثعالبي قول منصور بن بادان :

فسر في بلاد اللّه والتمس الغنى   فما للورى في الأرض غير التطلّب

« أمير شعره وأشهره وأذهبه في طريق المثل »[٥] ، وقول الخريمي :

---

(١) الشعر والشعراء ٦٥/١ .

(٢) الإعجاز والإيجاز ١٤٦ .

(٣) الأغاني ٣٦/٤ . وانظر : من غاب عنه المطرب ص ١٨٩ ، ١٩٠ .

(٤) الموازنة ٤٥٠/٣/٢ .

(٥) الإعجاز والإيجاز ٢٦٢ .

إذا ما مات بعضك فابك بعضًا　　　فبعض الشيء من بعض قريب

من عجيب شعره الذي لم يسبق إليه[١] . ويعدّ أبيات علي بن الجهم :

هي النفس ما حمّلتها تتحملّ　　　وللدهر أيام تجور وتعدل

وعاقبة الصبر الجميل جميلة　　　وأفضل أخلاق الرجال التفضّل

ولا عار أن زالت عن المرء نعمة　　　ولكن عارًا أن يزول التجمّل

« من عجيب شعره في الجودة والبراعة » [٢]. ويجعل قول أبي بكر الصنوبري :

ومن ذا الذي ترضى سجاياه كلّها　　　كفى المرء نبلاً أن تعدّ معايبه

من غرر شعره[٣] .

وإذا تأملت تلك الأبيات السابقة المفضلة عند النقاد والأدباء والرواة وجدتها من نمط الأبيات المعدّلة التي جعلها ثعلب في الطبقة الأولى من أبيات الشعر العربي ، بل هي من أروع هذا النمط وأعلاه وأفخره وأولاه بالحفظ والسيرورة لما فيها من الجودة والبراعة التي جعل الشاعر بوساطتها كل شطر من شطري بيته مثلاً قائمًا بذاته وحكمة سائرة مستقلة، في بناء متّحد متلاحم، يتكوّن فيه البيت من مثلين سائرين استقل كل شطر بواحد منهما ، وهذا مما لا يتأتّى إلا لفحول الشعراء الذين يستطيعون سبك المعنى الرفيع في قالب بديع .

وقد حرص النقاد والرواة على تتبع هذا النمط العالي من أبيات الشعر ، حتى إن الأصمعي قد بلغ من احتفائه بذلك أن استقصى الأبيات التي أوّلها

---

(١) خاص الخاص ١١٣ .

(٢) المصدر السابق ١٢٤ .

(٣) الإعجاز والإيجاز ٢٦٠ .

مثلٌ وآخرها مثلٌ ؛ فلم يجد من ذلك في شعر الشعراء العرب إلا ثلاثة أبيات بيّنها في قوله : « لم أجد في شعر شاعر بيتًا أوّله مثلٌ وآخره مثلٌ ، إلاّ ثلاثة أبيات ، منها بيت للحطيئة ... وبيتان لامرئ القيس ... »[1] . ويدلّ ذلك على أن العرب كانوا شديدي الاحتفال بالأمثال النادرة في أبيات الشعر ؛ فإذا ما وجدوا منها ما اجتمع فيه مثلان نادران في أوّله وآخره - على نحو المعدّل - كان حريًا بأن يُحصى ويستقصى . وفي هذا إشارة بليغة إلى أن الاتيان بالمثل النادر في بيت من الشعر لا يتأتى إلا لقلّة من الشعراء ، أما الأتيان به في أوّله وآخره فذلك ما لم يقع عليه نظر راويةٍ كبير كالأصمعي إلا في ثلاثة أبيات . وإذا كان بيتان من هذه الثلاثة لامرئ القيس - كما يقول الأصمعي - فإن ذلك يعني أن هذا النوع المتفرّد من الأبيات يحتاج إلى ضرب من الصنعة الفنيّة البديعة التي لا تتوفر إلاّ في شعر شاعر متفرّد .

غير أن الأصمعي لم يكن دقيقًا في تتّبعه هذا ؛ لأنّ ثمة أبياتًا معدّلة أخرى تدخل ضمن الفترة الزمنيّة التي استقصاها ، وقد ذكر ثعلب بعضها ، ورأينا بعضًا منها فيما فضّله النقاد والأدباء من أبيات الشعراء التي ينطبق عليها وصف المعدّل ، لكنّ الأصمعي لم يشر إليها ؛ إمّا لأنّه لم يسمع بها ، وهذا مستبعد من راوية مشهور مثله ، وإمّا لأنّه يفضّل الحطيئة ويقدّمه ؛ فأراد أن يثبت بذلك أن له ثلث ما في الشعر من هذا النمط المتفرّد من أبيات الشعر ، لكن هذا الاحتمال الأخير غير وارد ؛ لأنّ الأصمعي قد عاب شعر الحطيئة « حين وجده كلّه متخيّرًا منتخبًا مستويًا ، لمكان الصنعة والتكلف .. »[2] .

---

(١) العقد الفريد ، ابن عبد ربه . تحقيق : أحمد أمين وإبراهيم الأبياري . مصر - ١٣٨٥هـ / ١٩٦٥م : ١٣٦/١ .

(٢) البيان والتبيين ٢٠٦/١ .

ولا بدّ هنا من الإشـارة إلى أنّ اطراد إعـجـاب وتقـديم النقـاد والأدباء والرواة للأبيات التي ساقها ثعلب شواهد على المعدّل من أبيات الشعر ، واطّراد إعجابهم وإطرائهم للأبيات التي ينطبق عليها حدّ المعدّل مما لم يذكره ثعلب ، كل ذلك يدلّ على دقة المعايير والأسس الجمالية التي بنى عليها تصنيفه للأبيات المفردة ، حين جعل البيت المعدّل « أقرب الأشعار من البلاغة ، وأحمدها عند أهل الرواية »[١] ، كما يدلّ ذلك على ثبات هذه الأسس الجمالية قبل عصر ثعلب وبعده ؛ لأنّـها تقوم على الاعتداد بخصائص فنّـية محدّدة ذات تأثير يحرّك النفوس نحو تقبّلها واستحسانها .

والعجيب أننا لا نجد – مع ذلك الإعجاب والتقديم لنمط المعدّل – أيّاً من أولئك النقاد أو الأدباء أو البلاغيين يستعمل مصطلح « المعدّل » الذي استخدمه ثعلب ، وكذلك شأنهم في المصطلحات الأخرى التي استخدمها في هذا التصنيف ، فإنّها لم ترد عند أيٍّ منهم ، مع إدراكهم للقيم الفنّية لأبيات تلك الأنواع وإعجابهم بكثيرٍ من الأبيات التي اشتملت على تلك القيم .

على أنّ صنعة البيت المعدّل بوصفها تقوم على تعادل الشطرين وبناء الثاني منهما على نسق الأول وإحداث تناغمٍ دقيق بين خصائص التركيب في كل منهما = قد آلت فيما بعد إلى أنواع بديعية يقوم مفهومها على مثل هذا التعانق التركيبي بين شطري البيت ، من مثل «التشطير» الذي ذكره أبو هلال العسكري في أنواع البديع ، « وهو أن يتوازن المصراعان والجزآن وتتعادل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه واستغنائه عن صاحبه ، فمثاله من النثر ... قول بعضهم : من عتب على الزمان طالت معتبته ، ومن رضي عن الزمان طابت معيشته ، وقول الآخر : الجود خير من البخل ، والمنع خير من

---

(١) قواعد الشعر ٦٧ .

المطل ، ... وقول الآخر : رأس المداراة ترك المماراة . فالجزآن من هذه الفصول متوازنا الألفاظ والأبنية ... »[١] .

ومن شواهد هذا الفنّ في الشعر[٢] قول الشاعر :

فكأنّها فيه نهارٌ ساطع   وكأنّه ليلٌ عليها مظلم

وقول البحتري :

* ومذهب حُبٍّ لم أجد عنه مذهبًا   وشاغل بثٍّ لم أجد عنه شاغلا

* فلأُجْرِيَنَّ الدمع إن لم تُجْرِه   ولأعرفنَّ الوجد إن لم تعرف

ومن أنواع البديع التي بُني النظر إليها على الاعتداد بصنعة البيت المعدّل ما سمي « إرسال المثلين » أو « إرسال المثلين في مصراعي البيت »[٣] ، وقد سبقت الإشارة إليه ، وقد جعله الثعالبي من محاسن المتنبي وروائعه وبدائعه وقلائده وفرائده التي زاد فيها على من تقدّم وسبق من تأخّر[٤] ، وأورد له منه أبياتًا منها قوله[٥] :

* وكل امرئ يولي الجميل محبَّبٌ   وكل مكان يُنبت العزّ طيّب

* الحبّ ما منع الكلام الألسنا   وألذّ شكوى عاشق ما أعلنا

* ذلّ من يغبط الذليل بعيش   ربّ عيش أخفّ منه الحمام

---

(١) الصناعتين (قميحة) ٤٦٣ .

(٢) المصدر السابق ٤٦٣ – ٤٦٥ .

(٣) انظر : يتيمة الدهر ٢٠١/١ .

(٤) انظر : المصدر السابق ١٧٤/١ .

(٥) المصدر السابق ٢٠١/١ – ٢٠٢ .

مـــن يهن يســـهل الهـوان عليـــه   ما لجـــرحٍ بميّـــــتٍ إيـــلام

* كفى بكَ داءً أن ترى الموت شافيا   وحسـب المنايا أن يَكُـنّ أمانيـا

* أفاضل النّاس أغراض لذا الزمن   يخلو من الهمّ أخلاهم من الفطن

* وقيّدت نفسي في ذراك محبّـــة   ومن وجد الإحسان قيـدًا تقيّدا

فـهـذه أبيات مـعدّلة ترى فـيـها بديع صنعة المتنبي في بناء البـيت المحكم المتوازن المتقن ، الذي جعل كل شطر منه مثلاً سائرًا قائمًا بذاته ، معانقًا في لفظه وتركيبه ودلالتـه الشطر المصـاحب له ، وهذا نمط فـريد لا يسـتطيـعه إلا الفـحـول ، وقـد كـان للمـتنبي نـصـيبٌ وافـرٌ منه ، ولعلّـه إنما سـار ذكـره وعظم خطره بكثـرة مـا في شـعـره من هذا النمـط العـالي الذي عدّه ثعلب في الطبقـة الأولى ، وأجمع النقاد على تقديمه وتفضيله على سائر أبيات الشعر العربي .

الأبيات الغُرّ - البيت الأغرّ :

جعل ثعلب الأبياتَ الغُرَّ في الطبقة الثانية من تصنيفه للأبيات المتفرّدة ، وعرّفها بقوله : « والأبيات الغُرّ : واحدها أغرّ ، وهو ما نجم من صدر البيت بتمام معناه ، دون عَجُزِه ، وكان لو طُرح آخِرُه لأغنى أوَّلُه بوضوح دلالته »[١] .

وقد ذكر من هذه الأبيات الغرّ التي يغني أوُّلها عن آخرها ويتم معناها بتمام صدرها دون عجزها اثني عشر بيتًا كلَّها لشعراء جاهليين ومخضرمين[٢] ؛ فمنها قول الخنساء[٣] :

وإن صخرًا لتأتم الهداة به كأنه علم في رأسه نار

وقول النابغة – وأورد له بيتين منها –[٤] :

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

وقول عمرو بن معديكرب[٥] :

إذا لم تستطع شيئًا فدعه وجاوزه إلى ما تستطيع

وقول الافوه الاوديّ – وقد أورد له ثلاثة أبيات من هذا النوع[٦] – :

(١) قواعد الشعر ٧٢ .

(٢) انظر : المصدر السابق ٧٢ – ٧٦ .

(٣) المصدر السابق ٧٣ .

(٤) المصدر السابق ٧٣ ، ٧٥ .

(٥) المصدر السابق ٧٥ .

(٦) المصدر السابق ٧٦ .

لا يصلح الناس فوضى لا سراة لهم ... ولا سراة إذا جُهّالهم سادوا

وفي شواهد الأبيات الغرّ التي أوردها ثعلب ما يستقلّ الشطر الأول منه بمعناه ، دون حاجة إلى الشطر الأخير ، كالأبيات السابقة ، وفيها ما يفتقر الأول منه إلى الأخير ، نحو بيت حسان[1] :

رُبَّ حِلْمٍ أضاعه عَدَمُ المـا ... ل وجَهْلٍ غَطَّى عليه النَّعيمُ

فالشطر الأول من هذا البيت لا يكتمل معناه إلاّ في أوّل الشطر الأخير ؛ ومعنى ذلك أن ثعلبًا يقصد بقوله في التعريف « صدر البيت » و « أوّله » ما كان في أوّل البيت من الكلام المغني أوّله عن آخره ، أو الدّال أوّله على آخره ، سواء أكان شطرًا تامًا أم شطرًا مفتقرًا للشطر الأخير . غير أنه لم يورد من هذا الأخير سوى بيت حسان . ولعلّ ذلك يشير إلى أنّ الصنعة الفنيّة لهذا النوع الأغرّ أكمل ما تكون حين يكون الكلام الأغرّ واردًا في صدره الأول ؛ فيقع التطابق بين البناء العروضي والبناء المعنوي ؛ فيكون هذا البيت أقرب إلى صنعة البيت المعدّل ، وهذا ما لحظه حذّاق الشعراء ممن جاءت أبياتهم الغرّ التي استشهد بها ثعلب على هذا النحو[2].

وهذا ما بنى عليه ثعلب نفسه ترتيبه لهذه الأنواع ؛ ولذلك قال مبيّنًا علاقة الأبيات الغرّ بالأبيات المعدّلة وموضّحًا سبب جعله إيّاها لواحق لتلك السوابق : « وإنّما ألّفنا هذه الأبيات مُصَـلِّـيَّةً ، وجعلناها بالسوابق لاحقة ، لملاءمتها إيّاها ، وممازجتها لها في اتفاق أوائلها ، وإن افترق أواخرها ؛ لأن سبيل المتكلّم الإفهام ، وبغية المُكَلَّمِ الاستفهام ، فأخف الكلام على الناطق مئونة ،

(١) المصدر السابق : ٧٤ .

(٢) انظر : المصدر السابق : ٧٢ - ٧٦ .

وأسهله على السامع مَحْمَلاً ، ما فُهم عند ابتدائه مراد قائله ، وأبان قليله ، ووضح دليله ؛ فقد وصفت العرب الإيجاز فقرَّضَتْه ، وذكرت الاختصار ففضّلته ، فقالوا : (لمحة دالة) و (أومأ فأغنى) »[١] . فبيّن بهذا أن الأبيات الغُرّ تماثل المعدّلة في كون أوائلها من الكلام الموجز المستقلّ بنفسه فإذا كانت الأبيات المعدّلة تشتمل على مثلين موزّعين على شطري البيت ؛ فإنّ الغرّ هي الأبيات التي تشتمل أوائلها على الكلام الموجز المستغني بنفسه المغني عن سائر البيت بما فيه من اللمحة الدالة الموحية .

والاختصار والإيجاز ممدوح في الشعر خاصة ؛ ولذلك قال ابن الزبعري حين قيل له : « قصّرت في شعرك ... : حسبك من الشعر غرّة لائحة وسمة واضحة »[٢] . وامتدح البحتري هذا المذهب وجعله جزءًا من مفهوم الشعر في قوله[٣] :

والشعر لمح تكفي إشارته ... وليس بالهذر طُوِّلت خطبه

« وقيل لأبي المهوّش : لم لا تطيل الهجاء ؟ قال : لم أجد المثل النادر إلاّ بيتًا واحدًا ، ولم أجد الشعر السائر إلاّ بيتًا واحدًا »[٤] ، ولهذا كان الحرص على البيت المتفرد من القصيدة ، بوصفة الغرة اللائحة والمثل النادر والشعر السائر ، وكان الحرص أيضًا على أن يكون هذا البيت المتفرد نفسه محققًا لصفة الإيجاز بكون أوّله مغنيًا عن آخره ومشيرًا إليه ودالاً عليه .

---

(١) السابق : ٧٢ .

(٢) الصناعتين (قميحة) ١٩٤ .

(٣) ديوانه ٢٠٩/١ .

(٤) البيان والتبيين ٢٠٧/١ . وانظر : الشعر والشعراء ٧٦/١ .

وهذه إحدى القيم الجماليّة التي تجعل البيت الأغرّ من خير أبيات الشعر العربي ؛ يقول الجاحظ – ناقلاً وصف ابن المقفع لجيّد الكلام ومعلّقًا عليه – : « ... وليكن في صدر كلامك دليلٌ على حاجتك ، كما أنّ خير أبيات الشعر البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته ، كأنّه يقول : فَرِّق بين صدر خطبة النكاح وبين صدر خطبة العيد ، وخطبة الصلح ، وخطبة التواهب ، حتى يكون لكلّ فنٍّ من ذلك صدر يدلّ على عجزه »(١) .

ويكشف الآمدي عن سرّ إعجاب النقاد بهذا النوع من الأبيات التي تدلّ صدورها على أعجازها ، وهو ما فيها من دقة النظم وتلاحم الأجزاء ، التي تجعل الكلام دالاً بعضه على بعض وآخذًا بعضه برقاب بعض(٢) ، ويفرّق بين ذلك النمط العالي وما يرى في بعض الأبيات من شدّة تعلّق الألفاظ بعضها ببعض تعلّقًا يفضي إلى المعاظلة المعيبة ؛ كما في قول أبي تمام :

خان الصفاء أخٌ خان الزمانُ أخًا عنه فلم يتخوّن جِسْمَه الْكَمَدُ

الذي علّق عليه بقوله : « فانظر إلى أكثر ألفاظ هذا البيت ، وهي سبع كلمات آخرها قوله : (عنه) ما أشدّ تشبث بعضها ببعض ، وما أقبح ما اعتمده من إدخال ألفاظٍ في البيت من أجل ما يشبهها ... وإذا تأمّلت المعنى – مع ما أفسده من اللفظ – لم تجد له حلاوة ولا فيه كبير فائدة »(٣) .

ويرى الآمدي أن البلغاء والفصحاء حين تحدثوا عن شدة تشبث الكلام بعضه ببعض ودلالة بعضه على بعض وكون بعضه آخذًا برقاب بعض « لم

---

(١) البيان والتبيين ١/١١٦ .

(٢) انظر : الموازنة ١/٢٩٤ – ٢٩٩ .

(٣) المصدر السابق ١/٢٩٤ ، ٢٩٥ .

يريدوا به هذا الجنس من النثر والنظم ، ولا قصدوا هذا النوع من التأليف ، وإنما أرادوا المعاني إذا وقعت ألفاظها في مواقعها ، وجاءت الكلمة مع أختها المشاكلة لها التي تقتضي أن تجاورها لمعناها ... وأكثر الشعر الجيد هذه سبيله ، وذلك نحو قول زهير بن أبي سلمى :

سئمت تكاليف الحياة ، ومن يعش ثمانين حولاً لا أبا لك يسأم

لمّا قال : « ومن يعش ثمانين حولاً » وقدّم في أول البيت (سئمت) اقتضى أن يكون في آخره (يسأم) »[1] . واستشهد هنا بأبياتٍ من هذا النمط المتشاكل ثم أكدّ على أنّ الشعر الجيد – أو أكثره – مبنيٌّ على « الكلام الذي يدل بعضه على بعض ، ويأخذ بعضه برقاب بعض ، وإذا أنشدتَ صدرَ البيت علمتَ ما يأتي في عَجُزِه »[2] .

وهذه خاصّة مهمة من خصائص البيت المتفرّد ، مرجعها جودة السبك والنظم والتئام الأقسام والأجزاء ، واقتضاء بعضها بعضًا ، حتى يُعرف من أوّله آخره ، ومن مطلعه قافيته . وهذا الوصف من أوصاف جيد الشعر وبليغه ؛ لأن البيت الذي يشير أوّلُه إلى آخره يدلّ على عمق عمل الشاعر فيه وتوخيّه الجودة في بنائه على هذا النحو الذي ينتسب فيه الكلام بعضه إلى بعض ، فهو يخرجه ملتحمًا متناسبًا ، محتويًا في أوّله على نسق متضامنٍ مع آخره بحيث يستطيع المتلقي أن يتنبّأ من خلاله بتتمة البيت ، كما أن الشاعر الذي يقول مثل هذه الأبيات يكشف عن مدى حسّه الشعري الذي أدرك به العلاقات والوشائج بين عناصر اللغة ومفرداتها وتراكيبها ، بحسب المعاني التي يرومها ،

---

(١) المصدر السابق ٢٩٧/١ .

(٢) المصدر السابق ٢٩٩/١ .

ولذلك فإنه حين يروم إبداع البيت من الشعر يبنيه بناء من سيطر على أدواته وملك زمام كلماته وأحكم أسلوبه ؛ فإذا قال صدر البيت لم يكن له إلا عجزٌ واحد محدّد السمات والملامح لا يدركه إلا الشاعر الفحل أو الناقد الحصيف الذي لا يقلّ إدراكه لتلك الوشائج والصلات عن إدراك منشئ الكلام نفسه .

ولذلك كان الشعراء يختبرون بعضهم بعضًا ويميّزون مقدرتهم على الإبداع بما يسمى (الإجازة) وبخاصة النوع المسمّى (التمليط) ، وهو أن يقول الشاعر صدر البيت ثم يطلب من الشاعر المقابل له أن يُتمّه من عنده[١] ، وهو يفترض هنا أن لبيته عجزًا مثاليًا لا بد أن يجتهد الشاعر الآخر في تحصيله على وجهه ، وإلاّ اتّهم في شاعريّته . وقد رويت في ذلك مساجلات بين الشعراء ، منها ما ذكره ابن رشيق مما جرى بين امرئ القيس والتوأم اليشكري ؛ فماتنه اليشكري ؛ فآلى امرؤ القيس على نفسه « ألا ينازع الشعر أحدًا آخر الدهر »[٢] . وقد علّق ابن رشيق على هذه القصة ببيان صعوبة الأمر على المجيز[٣] : أي الثاني ؛ لأن للشاعر الأول مطلق الحرية في توجيه صدر الكلام بحيث يطلب عجزًا بعينه ، لكن الثاني يتحتّم عليه أن يبني على الصدر الذي أمامه فهو محكوم بما فيه من علاقات .

إنّ إدراك الشعراء لصعوبة التأتّي إلى العجز الذي يوافق الصدر حتى جاز لهم أن يتّخذوه دليلاً على مهارة الشاعر ومقدرته ؛ ليدلّ على أنّ بناء البيت المتفرد يُتوخّى فيه أن يدلّ صدره على عجزه دلالة دقيقةً وخفيّة تكشف عن فقه الشاعر للغته وتعهّده لمبانيه ، ولذلك فإنّ الشاعر حين يطارح شاعرًا آخر على

---

(١) العمدة ٢/٩١ .

(٢) المصدر السابق ١/٢٠٢ ، ٢٠٣ .

(٣) انظر : المصدر السابق ١/٢٠٣ .

هذا النحو (الإجازة) ؛ فإنه يوغل في إخفاء دلالة الصدر على العجز ويتفنّن في أن يكون بناؤه للصدر معجزًا للشاعر الآخر ؛ لانه إنما يفعل ذلك اختباراً لقدرته على الإدراك الشعري الذي يستطيع به أن يدرك خفايا الصدر ليعرف ما ينبغي أن يكون عجزًا له . وتلك صناعة دقيقة لا يعرفها إلا الفحول من الشعراء ولذلك كانت محلّ اختبار وقياس إبداع .

وليس المقصود أن يدلّ صدر البيت على عجزه دلالة ظاهرة ؛ بل المراد أن يكون ذلك من الدقة والخفاء بحيث يُرى العَجُز بعد أن يُعرف كأنّه هو الذي دار بخلد السامع المتميّز ، وأن يُرى على تلك الحال كما يُرى السهل الممتنع ؛ بحيث لو رام أن ينشئ مثل ذلك البيت لتعذّر عليه ، ولَوَجَدَ أن الذي هداه إلى إدراك العَجُز إنما هو ما بثّه الشاعر في صدر البيت من لغة تأبى إلاّ مُشَاكِلَهَا ونَظيرَها ؛ ولهذا أطلق ابن وكيع على بعض ضروب صناعة هذا النوع من الابيات المطمع[1] وأرجع ابن رشيق ذلك إلى ما « فيه من سهولة الظاهر ، وقلّة التكلّف ، فإذا حُووِل ، امتنع ، وبَعُدَ مرامُه »[2] .

وإنّ الأمر في صنعة هذا البيت الذي يدلّ صدره على عجزه ليتعَدّى ذلك إلى أن يستطيع الشاعر الحاذق أو الناقد البصير الماهر أن يعرف عجز البيت من صدره فيستخرجه منه كما صنعه الشاعر قبل أن ينطق به ، وقد رُويت في ذلك مرويات ؛ منها ما ذكره ابن رشيق من أمر ابن أبي ربيعة حين « جلس إلى ابن عبّاس رضي اللّه عنه ، فابتدأ ينشده :

* تَشُطُّ غدًا دارُ جيراننا *

---

(١) انظر : المنصف في نقد الشعر ص ٦٩ .

(٢) العمدة ٢/٣٤ .

فقال ابن عباس :

* وللدّار بعــد غــدٍ أبعـدُ *

فقال له عمر : هكذا صنعت .

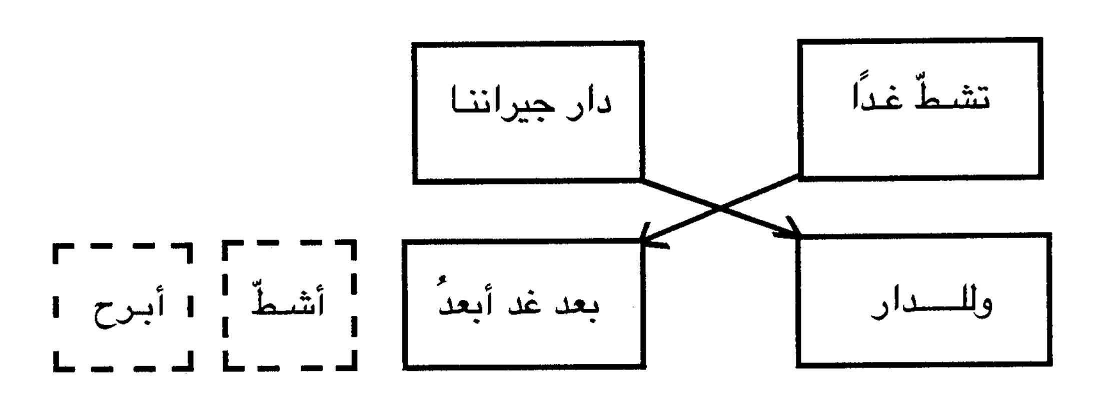
فـأنت ترى كيف طبّق الـمَفْـصِلَ ، وأصـاب شـاكلة الرويّ[١] ، لما كـان المعنى يقتضي زيادة البعد كلّما طال العهد بأيّام الموسم ، واجتنب (أشط) لأنه لا يتّزن ولا يستعمل ، وعدا عن أن يقول (أبرح) وما شاكله رغبة في قرب المأخذ ، وسلوكًا لطريق الفصاحة ، وإتيانًا بالمتعارف المعتاد المتعاهد »[٢] .

ويشـيـر هذا النصّ إلى أن التنبـؤ بعـجـز بيت مـا والإتيـان به على وجـهـه الأليق به من الوجهة الفنيّـة ذو ارتباط بالقدرة على تمييز العلاقات والوشائج التي تجعل الكلام آخذًا بعضـه بحجـز بعض ، فإنّ المتـفرّس في صـدر البيت يحـاول بما أوتي من ملكة في بناء الشـعـر - ولا يكون ذلك بدونهـا - أن يردّ العـجـز على الصـدر ، وهنا تعـرض له بعض الخـيـارات الأسلوبيـة المتـعـدِّدة ؛ فيستطيع أن يختـار من مخزونه اللغوي الأشكل والأجمل الموافق لما يتعارف أرباب الصنعة على استحسانه ، بما علمـوه من اهتـدائه إلى مكانـه ، ويمكن تصوير ذلك العمل الفذ الذي قام به ابن عبّـاس في إكمال بيت ابن أبي ربيعة واستنتاجه اللفظ من اللفظ واختياره بين البدائل المتاحة على النحو التالي :

---

(١) خصّ الرّويّ هنا لأنّـه يتحدث في باب التسهيم وله علاقة بالرويّ .

(٢) العمدة ٢/٣٢ .



فانظر إليه كيف استخرج من قوله (تشطّ غدًا) : (بعد غدٍ أبعدُ) ، ومن قوله (دار جيراننا : (وللدّار) مع ما صاحب ذلك من مراعاة تأكيد (للدار) لا لإكمال الوزن فحسب بل لأن (كون الدار بعد غد أبعد) معنى حقيق بالتأكيد لبيان زيادة الحسرة على فراقهم (بعد غدٍ) ، أما كلمة (جيراننا) فقد طواها إضافة الدار إليها في الشطر الأول فأصبحت الدار المعرفة مشتملة على الجيران ، وانظر إلى اختياره لكلمة (أبعد) دون (أشط) أو (أبعد) لتشاكل وتناغم كلمة (بعد) التي يقتضيها صدر البيت ، وهذه صناعة دقيقة تكشف عن سرّ تمجيدهم لما جاء من الأبيات على هذا النمط العالي ، القائم على ردّ الأعجاز على الصّدور ، وبناء أواخر الكلام على أوائله .

ويسوق ابن رشيق في هذا الموضع أيضًا حكاية أخرى عن « عدي بن الرقاع أنّه أنشد في صفة الظبية وولدها :

* تزجي أغنّ كأنّ إبـرة روقـه *

فغفل الممدوح عنه ، فسكت ، فقال الفرزدق لجرير : ما تراه يقول ؟ فقال : يقـول :

* قلم أصاب من الدواة مدادها *

وأقبل عليه الممدوح فأنشد كما قال جرير لم يغادر حرفًا ... »[١] .

ومعنى ذلك أن العارفين بدقائق الشعر يعلمون أن الصدر من البيت لا يكون له إلاّ عَجُزٌ واحدٌ لا يعرفه إلاّ الشعراء الكبار أو من أوتي فطنة ودقة وملاحظةٍ كابن عبّاس وهو من هو في الفهم والتأويل والاستنباط ، فعلم ظواهر الكلام وبواطنه وتشاكله وتلاحم أجزائه فطابق تنبؤه صناعة الشاعر كما أرادها ، وذلك مذهب دقيق وعميق في فراسة الكلام وتمييز المتشاكل والمتداخل والمتعاطف والمتآلف .

وليس ببعيد أن يعرف الشاعر الفذ أو الناقد الفرد آخر البيت من أوّله ؛ فقد يقع بين الشعراء ما هو أغرب منه وأعجب ، وذلك أنّ جريرًا والفرزدق كان أحدهما يتنبأ بالبيت الذي سيردّ به صاحبه عليه بتمامه ؛ فيأتي به كما قال ، وقد روى ابن سلاّم عنهما بعضًا من ذلك[٢] . ومن جنس هذا أيضًا ما رواه ابن رشيق من إجازة بيت ببيت[٣] . وهذه معرفة دقيقة بمضايق الشعر ودقائقه لا يعرفها إلاّ الشعراء المقدّمون .

وقد سُمّي البيت الذي تتحقق فيه صنعة البيت الأغرّ بأسماء أخرى عند من جاء بعد ثعلب من النقاد والبلاغيين ، وبخاصة أولئك الذين بدأ على أيديهم تحويل وجوه صناعة البيت المتفرّد إلى فنون بلاغية ذات مفاهيم خاصة ، كابن المعتزّ وقدامة وأبي هلال العسكري وابن رشيق ، ومن جاء بعدهم من البلاغيين المتأخرين ؛ فقسّموا تلك الوجوه التي يدلّ بها أوّل البيت على آخره إلى

---

(١) العمدة ٢/٣٣ .

(٢) انظر : طبقات فحول الشعراء ١/٣٩٧ - ٤٠٠ .

(٣) انظر : العمدة ٢/٨٩ فما بعدها .

أنـواع كثـيرة ، منها التصدير[١] ، والتوشـيح[٢] ، والتسـهيم[٣] ، والترديـد[٤] ومـا شابهها .

وهذا يؤكد حقيقة ستتكرّر الإشارة إليها في هذا البحث ، وهي أن كثيراً من أساليب وفنون البديع عند المتأخرين ، هي في حقيقة الأمر توصيف دقيق مفصّل لكثير من وجوه تفرّد البيت الشعري عند العرب . ومعنى ذلك أن النقد الفنّي الذي دار حول البيت المتفرد في القرون الأولى من تاريخ النقد العربي القديم قد آل في القرون المتأخرة إلى أساليب البديع المعروفة بمصطلحاتها المحدّدة .

---

(١) انظر على سبيل المثال : البديع ٤٧ ، والصناعتين ٤٢٩ ، والعمدة ٣/٢ ، والمنزع البديع ٤٠٦ ، والبديع في نقد الشعر ٥١ .

(٢) انظر على سبيل المثال : نقد الشعر ١٦٨ ، والصناعتين ٤٢٥ ، وتحرير التحبير ٢٢٨ .

(٣) انظر على سبيل المثال : العمدة ٣١/٢ ، وأنوار الربيع ٣٣٦/٤ ، والمنزع البديع ٣٥٩ .

(٤) انظر على سبيل المثال : العمدة ٣٣٣/١ ، والبديع في نقد الشعر ٥١ .

الأبيات المحجّلة - البيت المحجّل :

المحجّل ما فيه تحجيل . والتحجيل بياض في قوائم الفرس[١] . وهو مأخوذ « من الحِجْل وهو حَلْقَة القيد جُعِلَ ذلك البياض في قوائمها بمنزلة القيود »[٢] . ويقال : حجّل أمره إذا شهّره . ويومٌ أغرّ محجّل وأمر أغرّ محجّلٌ : مشهور[٣] .

والأبيات المحجّلة - كما يعرّفها ثعلب - هي « ما نُتِجَ قافية البيت عن عروضه ، وأبان عجزه بغية قائله ، وكان كتحجيل الخيل ، والنور يعقب الليل »[٤] .

وقد أورد ثعلب من هذا النوع المحجَّل ثلاثة عشر بيتًا[٥] ؛ منها قول امرئ القيس - وقد جاء له بثلاثة منها - :

مِنْ ذِكْرِ ليلى وأين ليلى ... وخَيْرُ ما رُمْتَ لا يُنَالُ

وقوله :

ولو عن نثا غيره جاءني ... وجُرْحُ اللسان كجرح اليد

ومنها قول الحارث بن وعلة الشيباني :

إن يأبروا نخلاً لغيرهم ... والقولُ تحقِرهُ وقد يَنْمِي

---

(١) الصحاح (حجل) .

(٢) اللسان (حجل) .

(٣) أساس البلاغة (حجل) .

(٤) قواعد الشعر ٧٧ .

(٥) انظر المصدر السابق ٧٧ - ٨٠ .

وقول الأفوه الأَوْدِيّ :

أَلْوَتْ بإصبعهـــا وقالــت إنمـا　　　يكفيك مما لا ترى ما قــد ترى

وقول لبيد :

إلى الحول ثم اسم السلام عليكما　　　ومن يبك حولاً كاملاً فقد اعتذر

وقوله أيضًا :

ولم تُنْسِنِي أوفى المصيبات بعده

ولكنّ نـكء القَرْح بالقَرْح أوجـــع

وإذا كان موضع الحسن في الأبيات الغرّ التي جعلها ثعلب مصليّة للمعدّلة - هو صدورها الدالة على أعجازها ؛ فإن موضع الحسن في هذه الأبيات المحجّلة هو أعجازها المستغنية بأنفسها الجارية مجرى المثل ، ولذلك سُمّيت هذه الأبيات المشتملة على مثل هذه الأعجاز أبياتًا محجّلة تشبيهًا لها بالخيل المحجّلة التي يكون في قوائمها بياض ، مثلما شُبّهت الأبيات الغرّ بالأغرّ من الخيل وهو ما يكون في مقدّمة جبهته بياض واضح .

ولمّا كان موضع التفرد في الأبيات المحجّلة أعجازها ، وكان موضع التفرّد في الأبيات الغرّ صدورها ، رتّبَ ثعلب الأبيات المحجّلة في تصنيفه للأبيات المتفردة في الطبقة الثالثة وجعلها « للمصليّة تالية ؛ لشبهها بها ومقاربتها لها ، وانتظامها بها ، وأنّه إذا أُلّف بين أوائل الطبقة الثانية ، وأواخر الرتبة الثالثة ، خلصت أجزاؤها سليمة معتدلة ... »[1] . أي أنّ صدور الأبيات الغرّ وأعجاز الأبيات المحجّلة تماثل - إذا أُلّف بينها - الأبيات

(١) قواعد الشعر ٧٦ - ٧٧ .

المعدّلـة التـي تجمع مثلين مستقلين ، أحدهما فـي صدر البيت ، والآخر في عجـزه .

أمّـا قـول ثعلب بعـد ذلك « ... فـإذا وصل بين أعـجـاز الأبيـات المصليّـة وأوائل شطور الطبقة الثالثة ، حصلت بهما مظنّـة على جودة أعجازها وحسن مقاطيعها في الاستقلال ، كالألقاب المفردة الغنية بشهرتها عن الإيغال ؛ كعبد الـمَدَان ، وآكل المُـرار ... »[١] فلعلّـه يريد به أن أعجاز الأبيات الغرّ مدلول عليها بصدورها ، وصدور المحجّلة -على غموضها- منتجة لأعجازها ومفضية إليها ، فإذا وصل بينهما حصل من ذلك أبيات جيّدة الأعجاز حسنة المطالع ، فتكون كلمة (مقاطيعها) مصحفة من (مطالعها)[٢] .

ويُـلاحظ أن أعـجـاز الأبيـات المحـجّلة التي وردت عند ثعلب مسـتـقلّـةٌ مستغنيةٌ بأنفسها ، عدا ثلاثة أبيات ؛ فإنّ فيها تضميناً بين شطري البيت ، وهو معيبٌ عند بعض النقاد[٣] ، فأوّلها قول عنترة[٤] :

فاقْنَىْ حياءَكِ لا أبا لك واعْلَمِي   أني امرؤ سأموت إن لم أقتـل

وثانيها قول طرفة[٥] :

---

(١) المصدر السابق ٧٧ .

(٢) من المحتمل جداً أن يكون هنا تصحيف كبير ، فلعلّ النص الصحيح هو : « فإذا وُصل بين أعجاز الأبيات المحجلة (وليس المصلية) وأوائل شطور الطبقة الثانية (وليس الثالثة) حصلت بها فطنة على جودة أعجازها وحسن (مطالعها) (وليس مقاطيعها) في الاستقلال ... » وعلى هذا يمكن فهم النص بوصفه تأكيداً للفكرة السابقة وهي أن اجتماع أعجاز المحجّلة إلى صدور الغرّ يجمع لها بين جودة الاعجاز وحسن المطالع . وهذا واضح جداً وهو مراده من قوله : « وأنّه إذا ألّف بين أوائل ... الخ .

(٣) انظر على سبيل المثال : البيان والتبيين ١/١٥٣ - ١٥٥ ، والعمدة ١/٢٨٢ - ٢٨٣ .

(٤) قواعد الشعر ٧٩ .

(٥) المصدر نفسه .

وأعلم علماً ليس بالظنّ أنّــــه   إذا ذلّ مولى المرء فهو ذليـــل

وثالثها قول الأفوه الأودي[١] :

ألـوت بإصبعها وقالت إنمـــا   يكفيك مما لا ترى ما قد تـرى

لكنّ هذا التضمين لا يبلغ درجة تمنع استقلال أعجاز هذه الأبيات وقيامها بأنفسها ، ولعل ذلك ما لحظه ثعلب فأدرج مثل هذه الأبيات ضمن شواهد الأبيات المحجّلة .

غير أنّ بعض النقاد يفرّق بين ما كان فيه العجز مضمناً ، وما كان فيه العجز مستقلاً بنفسه ، فيجعل ذلك سبباً في تفاوت اللقب الفني لكل منهما ؛ ومن هؤلاء الآمدي ؛ فإنّـه حين تحدث عن بيتي أبي تمام :

أخرجتمـوه بِكُـرْهٍ عـن سـجيّتـه

والنّـارُ قد تُنْتَضى من ناضر السلم

أوطأتمـوه علـى جمر العقـوق ولـو

لم يُجرحِ الليثُ لم يَخْرُجْ من الأَجَمِ

جعل البيت الأول « من مشهور إحسانه ونادر معانيه ، والبيت الذي بعده أيضاً جيّد بالغ »[٢] فأدخل الأول في السوائر النوادر ، واكتفى فيما بعده بأن جعله من الجيّد البالغ ، والآمدي يرتب أبيات الشعر في الجودة إلى: عين نادر، وجيّد بالغ ، ورديئ ساقط[٣] . وإذا تأملت البيتين وجدت الأول قد اشتمل على

---

(١) المصدر السابق ٨٠ .

(٢) انظر : الموازنة ٣٧٤/٣/١ .

(٣) الموازنة ٧٠١/٣/٢ ، ٧٠٢ ، وانظر : ص ٤٠٤ من هذا البحث .

عجز مستقلّ بنفسه استقلالاً تامًا ، على حين احتاج الثاني إلى شطره الأول ليتم معناه وتُستفاد حكمته ، ولعل ذلك هو سبب تقديمه وتفضيله للبيت الاول على الثاني .

ومن الملاحظ أيضًا أنّ أكثر تلك الأعجاز التي هي موضع التحجيل في تلك الأبيات المحجّلة التي ساقها ثعلب ، يتطابق فيها المثل السائر والحكمة الدائرة مع البناء العروضي للعجز ، ولم يرد منها ما يخالف ذلك إلا بيت طرفة[1] :

بحسام سيفك أو لسانك والـْ ـكَلِمُ الأصيلُ كأرغَبِ الكَلْمِ

فإنّ الكلام الذي حُجِّل به هذا البيت يبدأ من آخر الصدر ، لا من أول العجز . وندرة هذا وما سبقه من تضمين العجز مع الصدر تدلّ على أنّ البناء الأمثل للبيت المحجّل يقوم على أن يقوم العجز بنفسه وأن يتطابق هذا الاستقلال مع بنائه العروضي ، ولذلك كانت أكثر الأبيات المحجّلة على هذا النحو .

ولمّا كان محلّ تميّز هذا النوع من الأبيات هو أعجازها الجارية مجرى الأمثال ؛ المستغنيات بأنفسها بما فيها من المعاني المحكمة الموجزة ؛ لقيت هذه الأنصاف احتفاء النقاد والرواة منذ وقت مبكّر ؛ فمن ذلك ما رواه الجاحظ عن أبي عمرو بن العلاء أنّه قال : « اجتمع ثلاثة من الرواة فقال لهم قائل : أي نصف بيتٍ أحكم وأوجز ؟ فقال أحدهم : قول حميد بن ثور الهلالي :

* وحسبك داءً أن تصحّ وتسلما *[2]

---

(١) قواعد الشعر ٧٩ .

(٢) هذا عجز صدره : * أرى بصري قد رابني بعد صحة * انظر ديوانه ، دار الكتب ، القاهرة – ١٣٦٩هـ : ٧ .

... وقال الثاني من الرواة الثلاثة : بل قول أبي خراش الهذلي :

* نوكّل بالأدنى وإن جَلَّ ما يمضي * [١]

وقال الثالث من الرواة : بل قول أبي ذؤيب الهذلي :

* وإذا تُـــردّ إلـــى قليـــل تقنـــع * [٢]

فقال قـائل : هذا من مـفـاخـر هذيل : أن يكون ثلاثة من الرواة لم يصـيبـوا في جميع أشـعـار العرب إلا ثـلاثة أنصاف ، اثنان منها لهذيل وحدها . فقيل لهذا القائل : إنما كان الشرط أن يأتوا بثلاثة أنصافٍ مستغنياتٍ بأنفسها، والنصف الذي لأبي ذؤيب لا يستغني بنفسه ، ولا يفهم السامع معنى هذا النصف حتى يكون موصولاً بالنصف الأول ؛ لأنّك إذا أنشدت رجلاً لم يسمع بالنصف الأول وسمع :

* وإذا تُـــردُّ إلـــى قليـــلٍ تقنـــع *

قال : من هذه التي تُردُّ إلى قليلٍ فـتقنـع . وليس المضمَّن كـالمطلق وليس هذا النصف مما رواه هذا العالم ، وإنما الرواية قوله :

* والدهر ليس بمُعتبٍ من يجـــزع *[٣] » [٤].

---

(١) صدره قوله : * على أنها تعفو الكلوم وإنما *
وهو من مرثيّة له (وردت في ديوان الحماسة لأبي تمام ، تحقيق : د. عبدالله عسيلان ، إدارة الثقافة والنشر بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، الرياض - ١٤٠١هـ / ١٩٨١م : ٣٨٦/١) .

(٢) صدره : * والنفس راغبـة إذا رغبتها *
وهو من مرثيته السائرة (انظر : المفضليات ٤٢٢) .

(٣) هذا عجز بيت من مرثيته المشهورة أيضًا وهو مطلع القصيدة ، وصدره :
* أمن المنون وريبـها تتوجّـع *
(انظر : المفضليات ٤٢٢) .

(٤) البيان والتبيين ١٥٣/١ - ١٥٥ .

وكما يكشف هذا النص احتفاء الرواة منذ وقت مبكر بالأنصاف المحكمة الموجزة من هذا الضرب من الأبيات ، فإنّه يؤكّد أيضًا أنّ من أهم العناصر الفنّية في هذه الأنصاف استغناءها بأنفسها وكونها مطلقة من قيد التضمين الذي يجعل أحد الشطرين مفتقرًا إلى الآخر . ويوضّح النص أيضًا ندرة مثل هذه الأنصاف ، ومن ثمّ ندرة الأبيات المحجّلة التي تعتمد على هذا النمط من صنعة الأنصاف السائرة ، وإن كان ما ورد من كون الرواة لم يصيبوا في جميع أشعار العرب غير ثلاثة منها ، محلّ نظر ؛ لأننا نجد - كما رأينا في شواهد ثعلب ، وكما سنرى فيما سيأتي مما يدخل في هذا النوع من الأبيات - أنصافًا أخرى تنتمي إلى العصر الجاهلي ، وإلى ما قبل عصر هؤلاء الرواة ، غير هذه الثلاثة المذكورة في النص ، وإنما كان المراد بتعيين تلك الأنصاف الثلاثة بيان أحكم وأوجز نصفٍ عند كل واحد من الرواة الثلاثة ، لا حصر العدد في أشعار العرب كما فهمه القائل الذي علّق على اختيار الرواة الثلاثة مُفَاخِرًا بهذيل .

ويُلمح في النص أيضًا الإشارة إلى قيمة فنيّة أخرى جعلت الابيات المحجّلة من الابيات المتفردة عند العرب ، وهي اشتمال أعجازها المستقلّة على المعاني الحكمية الموجزة ، وهو ما يجعل تلك الأعجاز صالحة للتمثّل والاستشهاد ، ولذلك وجدنا كثيرًا من المؤلفين يحتفون بتلك الأنصاف في تآليفهم المختلفة ، فمنهم من أفرد لها المصنفات الخاصة ؛ كالمبرد الذي ألّف رسالة خاصة في « أعجاز أبياتٍ تغني في التمثيل عند صدورها »[١] . ومنهم من ضمّن كتبه وتآليفه أنصاف الأبيات التي تجري مجرى المثل[٢] ،

---

(١) نشر هذه الرسالة الأستاذ عبد السلام هارون ضمن (نوادر المخطوطات ١/١٦١) .

(٢) انظر على سبيل المثال : يتيمة الدهر ١/١٩٨ . وقد تضمّنت أكثر كتب الأمثال أنصاف الأبيات التي جرت مثلاً .

وهي في الغالب أعجاز الأبيات المحجّلة .

ولا نجد لمصطلح « الأبيات المحجّلة » ذكراً قبل ثعلب ولا بعده ، ولكننا نجد الأبيات المحجّلة التي ذكرها ثعلب بوصفها شواهد لهذا النمط من الأبيات أبياتاً مفضّلة متفردة عند غيره ، فقد كانت تلك الأبيات المحجّلة التي ذكرها ثعلب محلّ حفاوة كثير من النقاد والأدباء والرواة والبلاغيين ، الذين ذكروها في مصنفاتهم المختلفة بوصفها أبياتاً ذات جودة عالية[1] .

وقد أورد الجاحظ منها بيت امرئ القيس :

ولـو عـن نثا غيـره جاءني ... وجرح اللسان كجرح اليد

وقول طرفة :

بحسام سيفك أو لسانك والكـ ... ـلم الأصيل كأرغب الكلـم

بوصفهما من شواهد شغف العرب وكلفهم بالفهم والإفهام وقلة اللفظ والإيجاز والكلام الذي هو كالوحي والإشارة [2].

وكذلك فإننا نجد أنّ كثيراً من الأبيات المفضلة المختارة عند النقاد والبلاغيين والادباء والرواة هي من هذا النّوع المحجّل الذي وصفه ثعلب ، وإن لم يدلّوا عليها بلقب « البيت المحجّل »[3] ؛ فقد لقيت الابيات التي تدخل في

---

(١) انظر على سبيل المثال : المصادر التي وثّق بها محقق قواعد الشعر مواضع ورود كل بيت من تلك الأبيات ، في قواعد الشعر : هوامش ص ٧٧ - ٨٠ .

(٢) البيان والتبيين ١٥٦/١ .

(٣) هذا من الكثرة والظهور بحيث يكون من الصعب الإحالة هنا على مصدر معين ، فقد وردت أبيات محجّلة في كتب النقد والأدب والبلاغة وكتب المعاني والأمثال والحماسات والمختارات الشعرية للأبيات المفردة والمقطّعات والقصائد ، ولكن انظر على سبيل المثال ما سنورده هنا من شواهد احتفائهم بهذا النوع من الأبيات .

حدّ المحجّل اهتمامًا كبيرًا عند النقاد ومتنوقي الشعر قبل ثعلب وبعده ؛ فمن ذلك ما روي عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه من إعجابه ببيت عبدة بن الطبيب :

والمرء ساعٍ لشيءٍ ليس يدركه والعيش شحٌّ وإشفاقٌ وتأميلُ

وكان يتعجب من جودته وحسن تقسيمه[1] . وهو - كما ترى - بيت محجّل.

ومن ذلك أيضًا ما تقدّم تناوله في الحديث عن البيت المقلد[2] من أنّ بعض الأبيات المقلّدة التي أوردها ابن سلاّم لكل من جرير والفرزدق والأخطل قد بُنيت على نمط البيت المحجّل ، فحققت شرط المقلّد من جهة ما فيها من مفهوم المحجّل ، لأن في استغناء عجز البيت بنفسه مع ارتباطه بالصدر ما يجعل البيت في مجمله بيتًا مستغنيًا بنفسه مشهورًا جاريًا مجرى المثل .

كما أنّ كثيرًا من أبيات الشعراء المختارة التي يوردها ابن سلاّم في كتابه (طبقات فحول الشعراء) أو ابن قتيبة في (الشعر والشعراء) أو ابن المعتز في (طبقات الشعراء) ، ينطبق عليها مفهوم البيت المحجّل[3] ، وكذلك الأبيات المختارة في كثير من كتب النقد والأدب والبلاغة والمختارات الشعرية ، وغيرها من الكتب التي استشهدت بالأبيات المفردة .

وإذا تتبعنا بعض المصادر التي جمعت الأمثال الشعرية أو الأبيات المفردة

---

(١) الإعجاز والإيجاز ص ١٤٧ .

(٢) انظر : ص ٢٢٧ من هذا البحث .

(٣) إن المتصفّح لأي من هذه المصادر سيجد أن للبيت المحجّل نصيبًا وافرًا في مجموع ما يرد من الأبيات المختارة للشعراء في كل عصر .

النادرة ، فإننا سنجد أنّ كثيرًا من الأبيات الواردة فيها أبياتٌ محجّلة[١] . كما أن بعض النقاد من مؤلفي تلك الكتب يطلقون على هذا النمط المميّز من الأبيات بعض ألقاب الأبيات المتفردة الحاكمة بعلوّ قيمتها الفنيّة ؛ فالثعالبي – على سبيل المثال – يعدّ بيت عمر ابن أبي ربيعة :

واستبدت مـرة واحـــدة إنما العاجز مـن لا يســتبد

من عيون شعره الجارية مجرى الأمثال[٢] . ويجعل قول الخريمي :

يُلام أبو الفضل في جـوده وهل يملك البحـر ألا يفيضا

وقولـــه :

وأعددته ذخرًا لكـل ملمّـــة وسهم الرزايا بالذخائر مولع

من عجيب شعره الذي لم يُسبق إليه[٣] . ويعدّ بيت أبي الشيّص :

لا تنكري صدي ولا إعراضي ليس المقلّ عن الزمان براضي

من عيون أمثاله السائرة[٤] .

وهذه الابيات كلّها – كما ترى – أبيات نتجت أعجازها عن صدورها فأبانت مراد قائلها ، وكانت كتحجيل الخيل أو النور يعقب الليل – كما يقول ثعلب في تعريفه للمحجّل – فأصبحت هذه الأعجاز مغنية – بما فيها من المثل

(١) تصفّح على سبيل المثال : خاص الخاص ، والإعجاز والإيجاز ، ومن غاب عنه المطرب ، للثعالبي ، والدر الفريد وبيت القصيد لمحمد بن أيدمر .

(٢) انظر : الإعجاز والإيجاز ١٥٥ .

(٣) انظر . خاص الخاص ١١٣ ، ١١٤ .

(٤) المصدر السابق ١١٣ .

السائر المستقلّ – عن صدورها ، ووقعت هذا الموقع المتفرد ، فاستأهلت أن تكون موضع حفاوة النقاد في كل عصر .

وقد تناول بعض النقاد ما يقع في هذا النوع من الأبيات من الصنعة البديعة تحت مصطلح « إرسال المثل في أنصاف الأبيات »[١] ومن هؤلاء الثعالبي الذي جعل هذا النمط من محاسن وروائع وبدائع وقلائد وفرائد المتنبي التي زاد فيها على من تقدّم وسبق جميع من تأخر [٢] ، وأورد له من أنصاف الأبيات التي أرسل فيها المثل أربعين نصفًا[٣] ، منها قوله[٤] :

* مصائب قوم عند قوم فوائد *

* وخير جليس في الزمان كتاب *

* وربما صحت الأجسام بالعلل *

* وما خير الحياة بلا سرور *

* إنّ النفيس غريبٌ حيثما كانا *

* إذا عظم المطلوبُ قلّ المساعد *

* أنا الغريق فما خوفي من البلل *

* ليس التكحّل في العينين كالكَحَلِ *

وقد احتفى بعض النقاد والبلاغيين المتأخرين بالبيت المركّب على هذا

---

(١) انظر – على سبيل المثال – : يتيمة الدهر ١/١٩٨ .

(٢) انظر : المصدر السابق ١/١٧٤ .

(٣) المصدر السابق ١/١٩٨ – ٢٠١ .

(٤) المصدر نفسه .

النحو ، فيما عرف - عندهم - بـ« التذييل » الذي يجري مجرى المثل[١] ، والتذييل - كما يعرّفه ابن أبي الإصبع : « هو أن يذيّل المتكلم كلامه بجملة يتحقق فيها ما قبلها من الكلام ، وتلك الجملة على قسمين : قسم لا يزيد على المعنى الأول ، وإنما يؤتى به للتوكيد والتحقيق . وقسم يخرجه المتكلم مخرج المثل السائر ليحقق به ما قبله »[٢] .

والمقصود هنا القسم الأخير ، لأنّه قريب من معنى الأبيات المحجّلة ، وأكثر شواهدهم على هذا النوع من التذييل من الأبيات الداخلة في مفهوم الأبيات المحجّلة ؛ فقد أوردوا[٣] من ذلك قول الشاعر[٤] :

فدَعَوا نَزَالِ فكنتُ أوّلَ نازلٍ   وعلام أركبه إذا لم أَنْزِلِ

واستشهد له أبو هلال[٥] - بالإضافة إلى البيت السابق - بقول الحطيئة :

قوم هم الأنف والأذناب غيرهم   ومن يقيس بأنف الناقة الذنبا

لأنّه « استوفى المغنى في النصف الأول وذيّل بالنصف الثاني »[٦] .

وقد جعل منه أبو هلال قول أبي نواس[٧] :

---

(١) انظر على سبيل المثال : الصناعتين (قميحة) ٤١٤ ، وقانون البلاغة في نقد النثر والشعر ص١١٢ ، واللمعة في صنعة الشعر ص ٥٠ . وتحرير التحبير ٣٨٧ .

(٢) تحرير التحبير ٣٨٧ .

(٣) انظر : الصناعتين (قميحة) ٤١٤ ، وتحرير التحبير ٣٨٨ .

(٤) هو ربيعة بن مقروم ، انظر : شعر ربيعة بن مقروم . صنعة د. نوري القيسي - مجلة كلية الآداب - بغداد - ١٩٦٨م : ص ٣١ .

(٥) الصناعتين (قميحة) ٤١٤ .

(٦) المصدر نفسه .

(٧) المصدر نفسه .

عرم الزمان على الذين عهدتهم بك قاطنين وللزمان عرام

وكذا فعل ابن أبي الإصبع فجعل منه قول النابغة[١] :

ولست بمستبق أخًا لا تَلُمُّه على شعثٍ ، أي الرّجال المهذّبُ

والتذييل في هذين البيتين الاخيرين غير واقع في عجز البيت بتمامه ؛ فهو لا يشبه التحجيل عند ثعلب ؛ ذلك أن ثعلبًا قد اقتصر في شواهده على ما وقعت فيه صنعة التحجيل في العجز كاملاً ، لا في الجزء الأخير منه كما في بيتي النابغة وأبي نواس ، إذ لم يقع منهما ذلك إلا فيما يقارب ربع البيت ، وهو في قول النابغة (أي الرجال المهذب) وفي قول أبي نواس (وللزمان عُرَام) .

وليس ثمة ما يمنع من دخول مثل هذين البيتين في مفهوم الأبيات المحجّلة لأن التحجيل قد وقع فيهما ، وإن لم يكن واقعًا في العجز كاملاً ؛ فثمة أبياتٌ كثيرة في الشعر العربي وقع التحجيل فيها على هذا النحو ، فكانت بذلك من الأمثال السائرة والأبيات الدائرة كقول عمر بن أبي ربيعة[٢] :

قالت الصغرى وقد تيّمتها قد عرفناه وهل يخفى القمر

فموضع التحجيل وهو قوله : « وهل يخفى القمر » ، قد سار في الآفاق وتناقله الناس إلى يومنا هذا .

غير أن ثعلبًا قد عُني بالتطابق بين البنية العروضية لعجز البيت والمثل السائر ، ولذلك لم يورد مثل هذه الأبيات ضمن شواهد الأبيات المحجّلة . ولكنّ ذلك لا ينقص من قيمتها الفنيّة لتحقق مفهوم التحجيل فيها ، فإن ذلك الجزء

(١) انظر : تحرير التحبير ٣٨٨ .

(٢) ديوان عمر بن أبي ربيعة ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت - ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م : ص ١٧٤ .

القصير المذيّل به في آخر هذا النوع قد وقع ناتجًا عن الكلام الذي تقدّمه ، ومرتبًا عليه ، وجاريًا مجرى المثل السائر .

وبناء على ما سبق يمكن القول إن التذييل في بيت الشعر عند البلاغيين المتأخرين يشمل ما وقع من التحجيل في كامل العجز ، وما وقع في جزء منه ، على حين يقصر ثعلب مفهوم الأبيات المحجلة - من خلال تعريفه وشواهده - على ما وقع فيه التحجيل في العجز بتمامه .

غير أن الصورة التي ارتضاها ثعلب للبيت المحجّل ، وهي وقوع التحجيل فيه في العجز بتمامه ، هي الصورة المفضّلة في هذا النوع حتى عند أولئك المتأخرين من البلاغيين الذين تناولوه تحت مصطلح (التذييل) ، استمع إلى ابن أبى الإصبع يقول بعد أن أورد بيت النابغة الذي تقدّم وبعض الشواهد الأخرى : « وأحسن من ذلك كلّه قول الحطيئة :

نزور فتىً يعطي على الحمد مالَه ومن يُعْطِ أثمان المحامد يُحمَد

فإنّ عجز البيت كلّه تذييل خرج مخرج المثل في غاية الحسن ، لان صدر البيت استقلّ بالمعنى المراد على انفراده ... » [(١)].

ومثلما أشار ثعلب إلى العلاقة بين العجز والصدر في البيت المحجّل كما هو واضح في تعريفه ، حين جعل الأخير مرتبًا على الأول ومبينًا له ، وواقعًا منه موقع النور من الليل ، والتحجيل من الخيل ، أشار ابن أبي الإصبع إلى ذلك أيضًا في تعليقه على البيت السابق مبينًا جانبًا آخر من جوانب تفرد هذا النمط المحجّل من الأبيات يتمثل فيما بين شطريه من شدة التلاحم وقوّة الارتباط مع كون كلٍ منهما كلامًا مستقلاً ؛ فقال : « وفيه مع اتصاله بالعجز

---

(١) تحرير التحبير ٣٨٩ .

تعطّف حسن في قوله : يعطي ، ويعط ، وبالتعطّف صار بين العجز والصدر ملاحمة وملاءمة شديدة ، ورابطة وثيقة ، مع أنّ العجز إذا انفرد استقلّ مثلاً وتذييلاً ، كما أن الصدر إذا انفرد استقلّ بالمعنى المقصود من جملة البيت والغرض المطلوب والتمثيل أيضًا ، وقلّ أن يوجد بيت بين صدره وعجزه مثل هذا التّلاحم على استقلال كل قسم بنفسه ، وتمام معناه ولفظه »[١] .

وللتحجيل معنى آخر عند حازم القرطاجني ، فإذا كان التحجيل عند ثعلب وغيره من النقاد والبلاغيين يعني فيما يعنيه تحجيل البيت أو تذييله بالكلام الموجز الجاري مجرى المثل ؛ فإنّه عند حازم تذييل وتحلية أواخر الفصول في القصيدة أو أواخر القصائد وتحجيلها بالأبيات الحكميّة والاستدلالية ، أي أنه يتناول التحجيل بوصفه حليةً للقصيدة أو الفصل من القصيدة لا بوصفه حلية للبيت ، ويرى أنّ ذلك يزيد الفصول أو القصائد بهاءً وحسنًا ويجعلها واقعةً من النفوس أحسن موقع[٢] . ويوضّح حازم أنه يسمّى « تحلية أعقاب الفصول بالأبيات الحكميّة والاستدلالية بالتحجيل ، ليكون اقتران صنعة رأس الفصل وصنعة عجزه نحواً من اقتران الغرة بالتحجيل في الفرس »[٣] .

وبهذا يكون البيت والقصيدة قد اشتركا في هذا اللقب الاصطلاحي ؛ وهو يمثل حسن الختام أو حسن المقطع بالنسبة للبيت أو القصيدة ، ذلك أن ختم البيت أو القصيدة أو الجزء من أجزائها بالحكم والأمثال السائرة المستقلة أو المعاني البديعة من القيم الجمالية المهمّة التي نوّه بها النقاد القدامى واعتبروها من الأصول الفنية لبناء البيت والقصيدة على حدّ سواء[٤] .

---

(١) تحرير التحبير ٣٨٩ .

(٢) انظر : منهاج البلغاء ٣٠٠ ، وانظر أيضًا : ص ٢٩٧ .

(٣) منهاج البلغاء ٢٩٧ .

(٤) لمزيد من التفصيل في هذا الباب ، انظر : الصناعتين (قميحة) ٤٩٧ فما بعدها .

الفصل الثالث

الأبيات الموضحة والأبيات المرجّلة

(البيت الموضّح والبيت المرجّل)

الأبيات الموضّحة - البيت الموضّح :

جعل أبو العبّاس ثعلب الأبيات الموضّحة في الطبقة الرابعة من تصنيفه لأبيات الشعر المفردة ؛ فقال مبيّنًا مفهوم هذا المصطلح عنده : « ورابعها : الأبيات المُوَضَّحة : وهي ما استقلّت أجزاؤها ، وتعاضدت وُصولُها ، وكثرت فِقَرُها ، واعتدلت فصولُها ، فهي كالخيل الموضّحة ، والفُصوص المُجزّعة ، والبرود المحبّرة . ليس يحتاج واصفها إلى (لو كان فيها سوى ما فيها)..»[١] .

وقد استشهد ثعلب هنا بخمسة عشر بيتًا مُوَضَّحًا ؛ أربعة منها لامرئ القيس ، والأبيات الباقية لشعراء جاهليين وإسلاميين[٢] ، فمنها قول امرئ القيس :

فيُدرِكُها فَغِمٌ داجِنٌ سميعٌ بصيرٌ طلوبٌ نَكِرْ

ألصّ الضُّروس حنيُّ الضّلوعِ تبوعٌ طلوبٌ نشيطٌ أَشِرْ

وقوله :

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا كجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّه السيل من عَلِ

وقول الأعشى :

طويل العماد رفيع الوسا د يحمي المُضَاف ويُعْطي الفقيرا

وقول زهير :

وفي الحِلْم إدهانٌ وفي العفو دُرْبَةٌ

وفي الصدق منجاةٌ من الشَرِّ فاصدقِ

---

(١) قواعد الشعر ٨١ .

(٢) انظر : المصدر السابق ٨١ - ٨٤ .

وقول ذي الرُّمة :

كحلاء في بَرَجٍ صفراءُ في دَعَجٍ كأنها فِضَّةٌ قد مَسَّها ذهب

وقول الخنساء :

المجد حُلَّتُه والجود عِلَّتُه والصدقُ حوزته إن قِرْنُه هابا

خطّاب مُعْضِلَةٍ فَرَّاجُ مُظلمةٍ إن هاب مضلعة أنّى لها بابا

ويتضح من خلال التعريف السابق والشواهد أن الأبيات الموضّحة تشتمل على بعض خصائص الأبيات المعدّلة والغرّ والمحجّلة التي جعلها ثعلب في الترتيب سابقة ومصليّة وثالثة ؛ فهي تشبه تلك الأنواع من جهة أنها تشتمل على فقرات مستقلة موجزة مستغنية بأنفسها ، لكنها تختلف عنها بأن أجزاءها المستقلّة لم تقع معتدلة في شطري البيت كما في الأبيات المعدلة ، ولا في أحدهما كما في الأبيات الغرّ أو المحجّلة ، ولكنّها توزّعت بحيث قُسِّم البيت كلُه إلى أجزاء وفصول مستقلة متعاضدة متعدّدة معتدلة وهي - مع تعدّدها واستقلالها واستغنائها بأنفسها - متلاحمة متعاضدة متماسكة .

وإذا كانت الأبيات المعدّلة والغرّ والمحجّلة تجمع إلى استقلال أنصافها واستغنائها بأنفسها التطابق بين البنية المعنوية والعروضية في كل شطر من أشطرها ، فإنّ الأبيات الموضّحة تكتسب بتعدد فقراتها وتناغمها وتوازنها عدداً من القيم الفنية المهمة ، من أهمها ذلك الجمال الإيقاعي والشكلي الحاصل من اشتمالها على عددٍ من التطابقات بين البنى المعنوية والعروضية داخل إطار البيت الواحد من هذه الأبيات ، حتى تصبح - كما يرى ثعلب - أشبه بالخيل الموضّحة ، وهي ما اجتمع فيها الغرة والتحجيل فتعدّدت

أوضاحها وبياضها[١] ، أو تكون أشبه بالفصوص المجزّعة وهي التي فصل بينها بالجزع ، وهو خرز فيه بياض وسواد[٢] ، أو أشبه بالبرود المحبّرة وهي المنسوجة المخطّطة المتداخلة الألوان[٣] .

وقد ذكر الجاحظ أن الشعراء العرب « وصفوا كلامهم في أشعارهم فجعلوها كبُرودِ العَصْب ، وكالحلل والمعاطف ، والدّيباج والوشي ، وأشباه ذلك »[٤] . لكنّ الجاحظ لم يستعمل مصطلح (الأبيات الموضّحة) في الدلالة على الأبيات المتصفة بتلك الصفات ، كما فعل ثعلب من بعده .

أمّا الشعراء فإنهم لم يعرفوا هذا المصطلح أيضًا ؛ لكنّهم كانوا يعرفون مدلوله ؛ فيحتفلون بهذا النمط المتميّز من الأبيات ، ويفتخرون بكون أشعارهم من هذا الضرب الموضّح ذي المقاطع اللذيذة المحكمة التي تشبه البرود المُحَبَّرة حتى لتكاد تلبس ، فمن ذلك قول شاعر جاهلي في صفة هذا النوع من الأبيات[٥] :

فإن أهلك فقد أبقيت بعدي ... قوافي تعجب المتمثّلينا

لذيذاتِ المقاطع محكماتٍ ... لو ان الشعر يُلبس لارْتُدِينَا

وهذا يدل على أن الاحتفاء بهذا النمط من أبيات الشعر قديم قدم هذا الشاعر

(١) أساس البلاغة ، واللسان ، (وضح) .

(٢) اللسان (جزع) .

(٣) اللسان (حبر) .

(٤) انظر : البيان والتبيين ١/٢٢٢ .

(٥) مجموعة المعاني ٤٤٠ . وانظر : البيان والتبيين ١/٢٢٢ . وقد نسبه عبد القاهر الجرجاني (في دلائل الإعجاز ٥١٣) إلى أبي شريح العمير .

الجاهلي . ومن ذلك أيضًا ما أورده ثعلب – بعد تعريفه السابق – من قول أبي تمام في صفة مثل هذه الأبيات المُحَبَّرة المُفَوَّفَة [١]:

تختال في مُفَوَّفِ الألوانِ   من فاقِعٍ وناضرٍ وقانِ

وقول ابن قنبر[٢] :

كلُّ فَرْدٍ في محاسِنِها   كائنٌ في نَعْتِهِ مَثَلا

ليس فيها ما يقال له   كَمَلَتْ لو أنَّ ذا كَمَلا

وقد يرجع ميل النفس إلى هذه الطائفة من الأبيات وما تجد فيها من لذة ومتعة إلى ما حوته من جمال الجرس الحاصل من تسجيع أجزاء البيت وفقراته ، وقد نبّه ابن جني على بعض ثمرات هذا الأسلوب في الكلام بعامة وفي المثل على وجه الخصوص ؛ فرأى « أن المثل إذا كان مسجوعًا لذّ لسامعه فحفظه ، فإذا هو حفظه كان جديرًا باستعماله ، ولو لم يكن مسجوعًا لم تأنس النفس به ولا أنقت لمستمعه ، وإذا كان كذلك لم تحفظه ، وإن لم تحفظه لم تطالب أنفسها باستعمال ما وضع له وجئ به من أجله »[٣] . وخلاصة رأيه أن الإمتاع بالأسجاع يقود النفس إلى الانتفاع بمضمون الكلام فيجتمع لها بذلك المتعة والمنفعة وهما غاية الأدب الرفيع .

وغير خافٍ أن للقافية في الشعر دورها الإيقاعي الذي يمكن أن يؤدي إلى النتيجة ذاتها ، لكن أبيات القصيدة إذا اشتملت أيضًا على الإيقاع الداخلي المتمثّل في تلك الأبيات الموضّحة التي قُفّيت فقراتها وفُصِّلَتْ أجزاؤها حتى

---

(١) انظر : قواعد الشعر ٨١ .

(٢) انظر : المصدر السابق ٨١ ، وعيون الأخبار ٤/ ٢٠ .

(٣) الخصائص ١/ ٢١٦ .

أصبحت تحاكي في بديع نسجها وحسن ديباجتها البرود والمعاطف والحلل – أضافت إلى قيمتها الفنيّة قيمًا أخرى إيقاعية ومعنوية تمثّل مجالاً خصبًا للإبداع والتفرّد الشعري .

وبسببٍ من هذا كانت قصيدة خالد القنّاص التي أورد بعض أبياتها ابن المعتز في طبقاته ، وهي التي يقول في مطلعها[١] :

عوجوا على طَلَلٍ بالقُفْصِ خِلاّني أقــوى ، فقُطَّـانة أرآل هيقــان

مما استحسن من شعره وسار في الناس[٢] ؛ فمنها أبيات كثيرة من نمط الأبيات الموضّحة ، منها قوله[٣] :

دار لجاريــة بيضــاء لاهيــة كالشمس ضاحية في خَلْقِ جِنّانِ

بيضاء خَرْعَبَــةٍ خَــوْدٍ مُطَيَّبــةٍ للعــين معجبــةٍ نَفْــيٍ لأحــزان

« ثم طرد أبياته كلّها على هذا النمط وقال في آخرها :

حتى إذا ثَمِلُوا من طول ما نَهِلوا مالوا وما عَـقَلوا تَميالَ وسـنان

قَتْلى وما قُتِلوا جَهْلَى وما جَهلـوا سكرى وما انتقلوا من حُكم لقمان

دارت قواقزهم لانـت مغامزهـم ذلّت غرائزهم من نقر عيدان »[٤] .

وقد ذكر ابن المعتز بعد إيراده لهذه الأبيات قول مرداس بن محمد عن

---

(١) طبقات الشعراء ٣٢٥ .

(٢) المصدر السابق ٣٢٥ .

(٣) المصدر نفسه .

(٤) المصدر نفسه .

هــذه القصـيـدة : « مــن رواهـا ثــم لـم يقل الشعر فلا ترجُ خيره »[١] . وعقب عليــه بقولــه : « وأنا أقول أيضًا : إنّ من روى هذه ثم لم يقل الشعر فأبعده اللّــه وأسحقه »[٢] ؛ فهــل كان ما كان مــن قول مرداسٍ وتعقيب ابن المعتّز عليه إلا لدقــة الصنعة في تلك الأبيات الموضّحة التي طرد القنّاص أكثر أبيات قصيدتـه على نمطها ، وإلا لكون ذلك إذا تحقــق منه النمط العالي كما تحقق في قصـيدة القنّاص كان جديرًا بأن يكـون أنموذجًا يُفضي براويــه - إذا توفرت فيـه الموهبـة - إلى قول الشـعر ، ومَعْلَـمًا للشـعراء يهديهم إلى نمطه الرفيع وعالمه البديع .

وقد آلت تلك الصنعة الفنيّة التي تقوم عليها الابيات الموضّحة إلى عدد من أنواع البديع ؛ إذ تطور النظر إلى صنعتـها لدى بعض النقاد ممن بدأت الملاحظات النقدية تستقر في مؤلفاتهم في شكل أنواعٍ بديعية ذات مفاهيم محدّدة ، من مثل قدامه ، والعسكري ، وابن طباطبا ، وابن رشيق[٣].

ثم بدأت الصـور المختلفـة للبيت الموضّح المفقَّر تتفرّع إلى أنواعٍ أخرى لدى البـديعـيين المتـأخرين ؛ كالتـفويف ، والتـسـميط ، والمماثلة ، والتجـزئة ، والتسجيع ، والترصيع ، والتشطير ، ولكلٍ من هذه الفروع مفهوم يميّزه عما سواه [٤] ، فالتفويف هو « اتيان المتكلّم بمعانٍ شتى من المدح أو الغزل أو غير ذلك من الفنون والاغـراض ، كل فنٌ في جملةٍ من الكلام منفصلة عن أختـها

---

(١) المصدر السابق ٣٢٥ ، ٣٢٦ .

(٢) المصدر نفسه ٣٢٦ .

(٣) انظر على التـوالي : نقـد الشـعـر ١٣ ، ٨٠ ، والصناعـتين ٣٥٣ ، ٤٠١ ، ٣٧٧ ، وعيـار الشـعـر ٦٧ ، والعمدة ٢/٢٢ ، ٤٨ .

(٤) انظر على سبيل المثال : تحرير التحبير ٢٦٠ - ٣٠٢ ، وحسن التوسل ٧٠ ، ٧٣ ، وأنوار الربيع ٢٤١ ، ٦٣٩ ، ٧٧٤ ، ٧٧٧ .

بالتجميع غالبًا ، مع تساوي الجمل المركبة في الوزنية ، ويكون بالجمل الطويلة والمتوسطة والقصيرة »[١] . فمن الأبيات المفوّفة بالجمل الطويلة قول النابغة الذبياني[٢] :

فللّه عينا من رأى أهــل قُبَــةٍ   أضَرَّ لمن عــادى وأكثــر نــافعًا

وأعظم أحــلامًا وأكبــر ســيّدًا   وأفضلَ مشفوعًا إليــه وشــافعًا

وقول عنترة[٣] :

إن يلحقوا أكْرُرْ وإن يستلحموا   أَشْدُدْ ، وإن نَزَلُوا بضَنْكٍ أنْزِلِ

ومن الأنواع البديعية التي نتجت من النظر إلى بناء البيت الموضّح ما عُرف بالتسميط ، والتسميط « هو أن يعتمد الشاعر تصيير بعض مقاطع الأجزاء أو كلّها في البيت على سجع يخالف قافية البيت ، كقول مروان بن أبي حفصة :

هم القوم إن قالوا أصابوا وإن دُعُوا

أجابوا وإن أعْطَوْا أطابوا ، وأجزلوا

فأتت بعض أجزاء هذا البيت مسجّعةً على خلاف قافيته لتكون القافية بمنزلة السمط ، والأجزاء المسجّعة بمنزلة حبّ العقد »[٤] ، فالشاعر الناظم لمثل هذه الأبيات المسمّطة كناظم العقد الذي يتوخّى تناسب الأجزاء على نحو خاص يصنع به الشاعر تفرّدًا يُنسب إليه ، وهكذا الشأن في الأنواع الأخرى ، ولهذا

---

(١) تحرير التحبير ٢٦٠ ، ٢٦١ .

(٢) المصدر السابق ٢٦١ .

(٣) المصدر السابق ٢٦١ .

(٤) المصدر السابق ٢٩٥ .

قال ابن أبي الإصبع بين يدي بيت عنترة الذي تقدّم في التفويف : « وأحسب أنّ أول من نطق بالتفويف المركب من الجمل الطويلة عنترة »[١] ، ولو لم يكن هذا الضرب من الأبيات - أعني ما جاء على نمط الأبيات الموضّحة - يحتاج إلى عمل فني خاص يستأهل أن يُنسب إلى الشاعر لما احتفل البلاغيون بتعيين أول من نطق ببعض هذه الفنون .

ومن تلك الانواع أيضًا المماثلة ، وحَدُّها « أن تتماثل ألفاظ الكلام أو بعضها في الزنة دون التقفية »[٢] لكنّ التقفية فيها قد تأتي بلا قصد لانها ليست لازمة لها ، كقول امرئ القيس[٣] :

فتور القيام ، قطوع الكلام ... تَفْتَرُّ عن ذي غُروبٍ خصر

كأنّ المُدامَ ، وصوبَ الغمام ... وريح الخُزامى ، ونَشْرَ القُطُرْ

يُعَلّ به بَرْدُ أنيابها ... إذا غرَّد الطائر المستَحِرّ

وقد يعمد الشاعر إلى « تجزئة البيت من الشعر جميعه إلى أجزاء عروضية ويسجّعها كلّها على رويّين مختلفين ، جُزْءُ بجُزْءٍ ، إلى آخر البيت ، الاول من الجزأين على روي مخالفٍ لرويّ البيت ، والثاني على رويّ البيت »[٤] ويسمّون ذلك التجزئة[٥] ، ومن شواهده قول أبي تمام [٦]:

---

(١) تحرير التحبير ٢٦١ .

(٢) المصدر السابق ٢٩٧ .

(٣) المصدر السابق ٢٩٧ . وانظر : الصناعتين ٣٧٧ .

(٤) تحرير التحبير ٢٩٩ .

(٥) السابق ٢٩٩ . وانظر : خزانة الأدب لابن حجة ٤٣٧/٢ ، وأنوار الربيع ٧٧٧ .

(٦) تحرير التحبير ٢٩٩ .

تجلّى به رشدي ، وأثْرَتْ بـه يدي وطاب به ثَمْدي وأروى به زَنْـــدي

وقول المتنبي[١] :

فنحن في جَذَلٍ ، والرّوم في وَجَـل والبَرُّ في شُغُلٍ ، والبحرُ في خجل

ومن تلك الأنواع البديعية الجارية أبياتها على نمط الأبيات الموضّحة – الترصيع ، وهو أن يتوخّى الشاعر في وزن البيت « تصيير مقاطع الأجزاء ... على سجع أو شبيهٍ به ، أو من جنسٍ واحدٍ في التصريف »[٢] . وقد نبه قدامة على العلاقة بين هذا النوع وشعر القدماء وبخاصة الفحول منهم ؛ فذكر أنّه يوجد « في أشعار كثيرٍ مـن القدماء المجيدين مـن الفحول وغيرهم ، وفي أشعار المحدثين المحسنين منهم »[٣] . ومـن أحسن شواهد هـذا النوع قول أبي صخر[٤] :

وتلـك هيكلـة خـود مبتّلـة صفراءُ رعَبلة في مَنْصِـــبٍ سَنِـم

عَذْبٌ مُقَبَّلُها خَـــدْلٌ مُخَلْخَلُها كالدِّعص أسفلها مخضوبة القـــدم

سُودٌ ذوائبُها ، بيضٌ ترائبُهـا مَحْضٌ ضرائبُها صيغت على الكرم

سمحٌ خلائقها درمٌ مرافقهـــا يروى معانقهـــا من بـارد شَـبِمِ

كأنّ مُعْتَـقَـةً في الدنّ مغلقـــة صَفْرَاء مُصَفَّقَـــةً من رابـــئٍ ودم[٥]

---

(١) تحرير التحبير ٢٩٩ .

(٢) نقد الشعر ٨٠ .

(٣) المصدر نفسه .

(٤) تحرير التحبير ٣٠٢ ، ٣٠٣ . وانظر : شرح أشعار الهذليين . صنعة أبي سعيد السكري . حققه : عبد الستار أحمد فرّاج . راجعه : محمود محمد شاكر . مكتبة دار العروبة ، القاهرة – د . ت : ٢/٩٦٨-٩٦٩ .

(٥) في شرح أشعار الهذليين ٢/٩٦٩: (صَهْباءَ مِصْعَقَةً من رانئٍ رَذِمِ) .

شييت بموهبةٍ من رأس مرقبةٍ جرداء مَهْيَبَةٍ في حَالِقٍ شَمِـــمِ

ويبدو أن الاحتفاء بهذا النمط من الأبيات الموضّحة على اختلاف طرائق توضيحها يرجع – فضلاً عما فيها من جمال الإيقاع وتناسب النظم – إلى احتياجها إلى شاعر صَنَّاع يستطيع أن يحقّق الملاءمة الدقيقة بين ما يتطلّبه المعنى وما يتطلبه المبنى ليصوغ هذه القطع النادرة من الشعر العربي ، وبسبب من هذا كان ربط قدامة بين الترصيع وشعر القدماء الفحول أو المحسنين من المحدثين .

ومن الأهميّة بمكان أن نشير إلى أنّ مصطلح « البيت الموضّح » عند ثعلب أشمل في دلالته من جميع تلك المصطلحات البديعية التي آلت إليها صنعة الأبيات الموضّحة ؛ لأنّه يستوعب أكثر أشكال تجزئة البيت وتسجيعه التي دلّت عليها تلك الأنواع والفنون البديعية المتأخّرة ، فإذا قارنت بين شواهد تلك الانواع والشواهد التي أوردها ثعلب للأبيات الموضّحة فإنك ستجد أن شواهده قد تنوعت بحيث يمكن أن تكون ممثّلة لاكثر تلك الفنون . وفي هذا دليل على دقّة ثعلب في تعريفه ورصده لهذه الظاهرة التركيبية في أبيات الشعر العربي منذ وقتٍ مبكّر ، فقد اكتفى بالإشارة إلى لبّ صنعة الأبيات الموضّحة وجوهرها دون أن يوغل في التعريفات الخاصة بأشكال التوضيح وطرائق تركيب تلك الأجزاء الموقّعة ، التي تخضع لتفاوت قرائح الشعراء وتنوّع مذاهبهم في بناء الكلام ؛ ليجعل الباب مفتوحًا أمام تلك القرائح لإنتاج النماذج المختلفة والأشكال المتنوّعة المبتكرة للعلاقات الإيقاعية والمعنوية لأجزاء البيت الموضّح .

ومن الأهمية بمكان – أيضًا – أن نشير إلى أمرٍ اطَّرَدَتْ ملاحظته في كثير من أنواع البيت المتفرّد التي نتناولها في هذا البحث ، وهو أنّ علم البديع

الواسع في صورته التي هو عليها عند أهل البديع المتأخرين ومن سبقهم ممن مالوا إلى التعريفات والتقسيمات من النقاد ، ما هو إلا تطوّر لمظاهر العناية والاحتفاء بالأبيات المتفرّدة والنماذج العالية التي شغلت النقاد في العصور الأولى ، فعلم البديع – في مجمله – ثمرة من ثمار البحث في البيت المتفرد لدى النقاد القدامى .

الأبيات المرجّلة - البيت المرجّل :

حلّت الأبيات المرجّلة في الطبقة الخامسة عند ثعلب ، وهي الأخيرة في تصنيفه للأبيات المفردة عند العرب ؛ وقد عرّفها بقوله : « وخامسها الأبيات المُرَجَّلة ، التي يكمل معنى كل بيتٍ منها بتمامه ، ولا ينفصل الكلام منه ببعضٍ يحسن الوقوف عليه غير قافيته ، فهو أبعدها من عمود البلاغة ، وأذمّها عند أهل الرواية ؛ إذْ كان فهمُ الابتداء مقرونًا بآخره ، وصدره منوطًا بعجزه ، فلو طُرِحَتْ قافيةُ البيتِ وجَبَتْ استحالتهُ ، ونُسِبَ إلى التخليط قائلة كما قال الطائي :

عذلاً شبيهًا بالجنون كأنما   قرأت به الورهاء شطر كتاب »[١] .

ومعنى هذا أن البيتَ المُرَجَّل بيتٌ يتمّ معناه ويكتمل بتمامه ، فهو بيت مستغنٍ بنفسه قابلٌ للاستقلال والسيرورة ، لكنه لا يشتمل على أيٍ من الفقرات النادرة الصالحة للانفصال والاستقلال قبل قافيته ، فهو يفارق الأنواع المتقدّمة من تصنيف ثعلب من هذا الوجه ؛ لأنّ كلاً منها - مع استقلاله - مكوّنٌ من أجزاء مستقلة داخل البيت مستغنية بأنفسها ، منها ما يكون في شطري البيت كما في البيت المعدّل ، ومنها ما يكون في صدره كما في البيت الأغرّ ، ومنها ما يكون في عجزه كما في البيت المحجّل ، ومنها ما تتعدّد فيه تلك الأجزاء المستقلة فيه فتكون في سائر البيت كما في البيت الموضّح .

وإذا كان البيت المعدّل - وهو سابق هذه الأبيات عند ثعلب - « أقرب الأشعار من البلاغة، وأحمدها عند أهل الرواية، وأشبهها بالأمثال السائرة »[٢]

---

(١) قواعد الشعر ٨٤ .

(٢) المصدر السابق ٦٧ - ٦٨ .

بما تحقق له في كل شطرٍ من شطريه من الكلام الموجز المستقل بحيث يمثّل كلٌ منهما معنًى تامًا يتكافأ مع معنى الشطر الآخر ، فيحسن الوقوف على أيٍّ منهما ، فيكون البيت بمنزلة بيتين نادرين سائرين ؛ فإنّ البيت المُرَجَّل بالنسبة إلى الأنواع السابقة « أبعدها من عمود البلاغة وأذّمها عند أهل الرواية » [١]؛ لأنّه افتقر إلى الإيجاز المستقل الذي يجعل أوّله دالاً على آخره، وصدره مغنيًا عن عجزه ، أو يجعل عجزه مبيّنًا مراد قائله ، ولان معناه لا يتمّ إلا بتمام آخره ، فيصبح بذلك من الابيات المذمومة عند الرواة .

ومما يدلّ على أن بُعْدَ الأبيات المرجّلة من عمود البلاغة وذمّها عند أهل الرواية إنما يُراد به كونها كذلك بالنسبة إلى الأنواع الأربعة المتفردة التي جعلها ثعلب سابقة عليها ، لا بالنسبة لأبيات الشعر على الإطلاق - أنّ الأبيات التي استشهد بها ثعلب على هذا النوع أبيات متفردة فيها أبيات حكمة كقول امرئ القيس[٢] :

إذا المرء لم يخزن عليه لسانه ... فليس على شيء سواه بخزّان

وقول عمرو بن براقة الهمداني[٣] :

متى تجمع القلب الذكيّ وصارمًا ... وأنفًا حَميّاً تجتنبك المظالم

وقول الحارث بن حلزة[٤] :

بينا الفتى يَسْعَى ويُسْعَى له ... تِيحَ له من أَمْرِهِ خَالِجُ

---

(١) قواعد الشعر ٦٧ ، ٦٨ .

(٢) انظر : المصدر السابق ٨٧ .

(٣) المصدر نفسه .

(٤) المصدر السابق ٧٦ .

وقول الخنساء[١] :

يُهينُ النُّفوسَ وهَــوْنُ النّفــو ... سِ يــوم الكريهــة أبقــى لها

وفيها أبياتٌ عُدّت من أجود الأبيات في حسن التقسيم كقول زهير[٢] :

فــإن الحــق مقطعــهُ ثــلاثٌ ... يمــينٌ أو نفــارٌ أو جــلاء

فقد روي أن عمر بن الخطاب رضي الله عنه كان يعجب من حسن تقسيمه وتفصيله[٣] . وهذا البيت ونظائره من الأبيات يوردها النقاد ضمن أحسن أبيات التقسيم [٤].

وفي شــواهد ثعلب أيضًــا على الأبيــات المرجّلة أبيــات من الأبيــات المستحسنة في الكناية كقول حسان[٥] :

لو يدبّ الحوليّ من ولــد الذ ... رّ عليهــا لأندبتهــا الكلــوم

وكقول جرير[٦] :

لو كنت أعلم أن آخر عهدكــم ... يوم الرحيل فعلت ما لم أفعل

ومن شواهد الأبيات المرجّلة عند ثعلب أيضًا أبيات من أمدح الأبيات كقول جرثومة بن مالك القريعي يمدح هلال بن أحوز المازني[٧] :

---

(١) انظر : قواعد الشعر ٨٧ .

(٢) المصدر السابق ٨٥ .

(٣) انظر : البيان والتبيين ١/٢٤٠ .

(٤) انظر : المصدر نفسه . وانظر : الوساطة ٤٧ ، والصناعتين (قميحة) ٣٧٦ .

(٥) انظر : قواعد الشعر ٨٦ .

(٦) المصدر السابق ٨٧ .

(٧) المصدر نفسه .

فتىً إن تجده مُعْوِزًا من تِلادِهِ فليس من الرأي الأصيل بمُعْوِزِ

فهذه الشواهد – كما ترى – من أجود أبيات الشعر العربي ، لكنها لا ترقى إلى جودة الأبيات المعدّلة أو الغرّ أو المحجّلة أو الموضّحة ، للأسباب التي تقدمت .

أمّا تسمية هذا النوع من الأبيات بـ « المرجّلة » ، فلعلّها ذات صلة بالأرْجَلِ من الخيل وهو ما كان « في إحدى رجليه بياض ، ويكره إلا أن يكون به وَضَحٌ غيره ، قال الشاعر :

أسيلٌ نبيلٌ ليس فيه معابةٌ كُمَيْتٌ كلون الصرف أرجَلُ أقْرَحُ

فمُدِح بالرَّجَل لمّا كان أقرح »[1] ولعلّها جُعلت آخر الطبقات الخمس عند ثعلب لمّا كان مكانها منها بمنزلة الخيل المُرَجَّلةِ من الخيل المعدّلة والغرّ والمحجّلة والموضّحة .

---

(١) الصحاح (رجل) .

الفصل الرابع
الأوابد والشوارد
(البيت الآبد - البيت الشارد)

الأوابد - البيت الآبد :

ورد ذكر الأوابد في الشعر الجاهلي عند غير قليل من الشعراء ؛ منهم النابغة الذي استخدم مصطلح « أوابد الأشعار » في سياق ردّه على شاعر تعرّض له بالهجاء ، وذلك قوله(١) :

نُبِّئْتُ زُرْعَةَ والسّفَاهَةُ كاسمها ... يُهْدي إليّ أوابد الأشعار

فَحَلَفْتُ يا زُرْعَ بن عمرو إنني ... مما يَشُقُّ على العدوّ ضراري

وهو هنا يُقَلِّلُ من شأن أشعار هذا الشاعر فيرى - على سبيل الاستهزاء - أنها لا تبلغ أن تكون من أوابد الأشعار ، التي يظهر - من قول النابغة - أنها من الأشعار المتفرّدة وبخاصة في باب الهجاء الذي وردت فيه هذه الأبيات .

وقد تواتر ورود الأوابد في الشعر الجاهلي للدلالة على الأبيات السائرة ، وبخاصة ما كان منها في الهجاء ؛ فمن ذلك قول أوس بن حجر(٢) :

وإن هزّ أقوام إليّ وحدّدوا ... كسوتهم من حَبْرِ بُزٍّ مُتَحَّمِ

يُخَيِّلُ في الأعناق منّا خزايةً ... أوابدها تهوي إلى كل موسم

وقول عبيد بن الأبرص(٣) :

قطعتُ به منك الحواملَ فانْبَرَتْ ... فما بك من بعد الهجاء نهوضُ

صَقَعتُكَ بالغرّ الأوابد صَقْعَةً ... خَضَعْتَ لها فالقلب منك جريضُ

---

(١) ديوان النابغة ٩٧ .

(٢) ديوان أوس بن حجر ١١ .

(٣) ديوان شعر عبيد ٣٤ .

وبالمعنى نفسه وردت عند مُزَرِّدِ بن ضرار ، في قوله[١] :

فقد علموا في سالفِ الدهرِ أنني ... معَنٌّ إذا جَدَّ الجِـــراءُ ونَابِـلُ

زعيــــمٌ لمن قاذفتــه بأوابـــدِ ... يُغَنِّي بها الساري وتحدَى الرواحلُ

مذكَّرةٍ تُلْقــى كثيــراً رُوَاتُهــا ... ضواحٍ ، لها في كل أرض أزاملُ

تُكَرُّ فمــا تــزداد إلا اســتنارةً ... إذا رازت الشعرَ الشفاه العواملُ

فمن أرمه منها ببيــت يَلُحْ بــه ... كشامة وجه ليس للشــامِ غاسِلُ

وفي البيت الأخير يتضح أن المراد بالأوابد الأبيات لا القصائد ، وفــي باقي الأبيات يورد مُزَرِّد كثيراً من السمات الفنيّة التي تتّسم بها أوابده ؛ فهي مما يُتقاذَفُ به ويُتَهاجَى وهذا تأكيد آخر لعلاقة الأوابد بالهجاء ، وهي – مع كونها من أبيات الهجاء – مادة طيّعة للغناء والحداء بما لها من خصائص جماليّة تؤهلها لذلك ، وهي كذلك كثيرة الرواة ، جوابةٍ في الأرض ، بارزة ظاهرة مشهورة ، لها في كل أرض صوت مؤثّر ، ولا يزيدها التكرار إلا استنارةً ، وهي من قبل ومن بعد شديدة الوقع قوية التأثير . وكل هذه الخصائص من خصائص الأبيات السائرة في الأرض ، وبخاصة الأبيات السائرة من أبيات الهجاء المقذع .

ولا تكاد الأوابد تخرج عن هذين المعنيين في أشعار الإسلاميين ، فقد وردت عند جرير وصفًا للقوافي السائرة شديدة الوقع في قوله[٢] :

وســـيّرنا قوافــــي آبدات ... غلــبن مهلهـــلاً وأبـا دؤاد

---

(١) المفضّليات ١٠٠ .

(٢) ديوان جرير ٦٩٢ .

وجُبْن الخافقين يسرن فيهم سراع السير نازحة المعاد

يُشَبَّهُ وقعهنّ مصمّمات سيوفًا هزّها أخوا مراد

وهي – عنده – من أبيات الهجاء السابقة القاطعة التي لا تُرَدّ ولا تُدرك ؛ وفي ذلك يقول(١) :

وما بك ردٌّ للأوابد بعدما سبقن كسبق السّيف ما قال عاذله

وقال الفرزدق في المعنى نفسه(٢) :

لن تدركوا كرمي بلؤم أبيكم وأوابدي بتَنَحُّلِ الأشعار

وجاءت الأوابد بهذا المعنى أيضًا في قول إياس بن سهم الهذلي(٣) :

فأَقْصِرْ ولم تَجْرِ القصائد بيننا أوابدُ إلا تَحْبِسُوها تَغَلْغَلِ

عَوَارِقُ لا تُبْقِي على العظم مُزْعَةً مَيَاسِيرُ للسُّجَّاعِ والمُتَعَلَّلِ

وقد جاءت الأوابد مضافةً إلى الأشعار أو الأبيات ، أو وصفًا لها ، كما ورد في بعض ما سبق ذكره من أشعار الجاهليين ، وجاءت وصفًا للقصائد وللقوافي – وهي الأبيات – فيما سبق ذكره من أشعار الإسلاميين . وذلك يدلّ على أن الأوابد لقبٌ تشترك فيه الأبيات والقصائد ، لكن استعماله في الأبيات أكثر وأشهر ، ولعلّه إنما استخدم في القصائد باعتبار ما فيها من الأبيات الأوابد .

وقد صوّر سويد بن كراع العكلي الأبيات الأوابد بوصفها بعيدة المنال

---

(١) ديوان جرير ٩٧٠ .

(٢) شرح ديوان الفرزدق ٤٤٨ .

(٣) شرح أشعار الهذليين ٥٢٧ .

صعبة التحصيل ، فشبَّهها بأوابد الوحش التي تستعصي على الصائد ؛ حتى تحتاج إلى ضربٍ من التلطّف والحيلة ؛ فقال[١] :

أبيت بأبواب القوافـي كأنمـا — أصادي بها سِرْبًا من الوحش نُزَّعا
أكالئها حتى أُعَـرِّس بعـدما — يكون سـحيرٌ أو بُعَيْدُ فأهجعـا
عواصي إلا ما جعلتُ أمامهـا — عصا مِرْبَدٍ تغشى نحورًا وأَذْرُعَـا
أَهَبْتُ بغُرّ الآبدات فراجَعَـتْ — طريقًا أَمَلَّتْهُ القصائـد مَهْيَعَـا
بعيدةُ شأوٍ لا يكـاد يَرُدُّهـا — لها طالبٌ حتـى يَكِـلَّ ويَظْلَعَـا
إذا خِفْتُ أن تُروى عليّ رددتـها — وراء التراقي خشـيةً أن تطلّعـا
وجَشَّمني خوف ابن عفّان ردّها — فَثَقَّفتها حـولاً حريـدًا ومَرْبَعَـا
وقد كان في نفسي عليها زيادةٌ — فلم أرَ إلا أن أطيـع وأسـمعا

وواضح في هذا الشعر أن الأوابد تنتمي إلى الشعر المنقّح المحكّك ، ولهذا أورد الجاحظ أبيات سويد في سياق حديثه عن الشعراء المنقّحين لشعرهم من أصحاب الحوليات أمثال زهير والحطيئة وغيرهما[٢] .

والعجيب أن الجاحظ – الذي قد يكون أوّل من ذكر الأوابد من النقاد – يتحدث في هذا السياق أيضًا عن مصطلح الأوابد ، وهي عنده نوع من أنواع الأبيات المتفردة شأنها شأن الأمثال والشوارد والشواهد ؛ فيقول : « وفي بيوت الشعر الأمثال والأوابد ، ومنها الشواهد ، ومنها الشوارد »[٣] .

---

(١) شعر سويد بن كراع ١٥٥ . وانظر : البيان والتبيين ٢/١٢ .

(٢) انظر : البيان والتبيين ٢/ ٩ – ١٣ .

(٣) انظر : المصدر نفسه ٢/٩ .

وليس في هذا النصّ ما يدلّ دلالة مباشرة على مفهوم الأبيات الأوابد عنده ، لكنّ ورود هذا النص في السياق المشار إليه قبل قليل ، وهو الحديث عن شعراء الصنعة الذين تمكث القصيدة عند أحدهم حولاً كاملاً يردّد فيها النظر ويثقّفها ، وإيراد الجاحظ في هذا السياق أنهم كانوا يطلقون على تلك القصائد الحولية ألقاباً خاصة ، وما ورد بعده من ذكر ألقاب الشعراء بحسب مراتبهم في الجودة – كل ذلك يشي بأن الأوابد وما صاحبها من الألقاب في نصّ الجاحظ ألقابٌ لأنواعٍ من أبيات الشعر تميّزت وتفرّدت بما منحها الشعراء من دقّة الصنعة وجودة التنقيح ، حتى استأهلت أن تلقّب بألقابٍ خاصة تدلّ على قيمتها الفنية العالية ، مثلما لُقِّبَتْ تلك القصائد الحولية المحكمة التي لا يقولها إلا الفحل الخنذيد والشاعر المُفلق .

ويمكن أن نلاحظ مما سبق أنّ الأوابد وغيرها من الأبيات المتفردة الواردة معها في نص الجاحظ : (الأمثال والشواهد والشوارد) – هي مما للشاعر فيه عمل وتنقيح ؛ فهي تشبه في صنعتها صنعة القصائد الحوليّة المنقّحة ، ويشهد بذلك أيضاً أن كثيراً من الألقاب التي ساقها الجاحظ لتلك القصائد مثل : المقلّدات والمنقّحات والمحكمات – قد أطلق مثلها أيضاً على بعض طوائف الأبيات المتفرّدة [١]؛ فهما إذاً من باب واحد ، من حيث دقّة صنعة الشعر والحرص على التميّز فيها ؛ فلمّا كان عمل الشاعر المتميّز في تلك القصائدالمتفردة قد أتاح لها أن تُلَقَّب بألقابٍ تدلّ على جودة الصنعة وتفرّدها؛ كانت صنعته المتميّزة في بعض أبياته – أيضاً – سبباً في أن يكون لها وجود فني متميّز ، أتاح لها أيضاً أن يكون لها ألقابٌ خاصة ، فلُقِّبت تلك الأبيات ،

---

(١) انظر على سبيل المثال ما ورد في الحديث عن البيت المقلّد : ص ٢١٥فما بعدها من هذا البحث .

وتميّزت عن غيرها من الأبيات ؛ فكان منها : الأمثال والأوابد والشواهد والشوارد ، مما ذكر في نص الجاحظ ، وغيرها مما ذكر عند غيره من النقاد .

وقد تحدّث الجاحظ عن أوابد الأشعار في موضع آخر مقرونةً بدلالاتها المعجمية التي تدور حول عدد من المعاني ؛ فقال : « والطير التي تقيم بأرضٍ شتاءها وصيفها أبداً فهي الأوابد ، والأوابد أيضًا : هي الدواهي ، يقال : جاءنا بآبدة ، ومنها أوابد الاشعار ، والاوابد أيضًا الإبل إذا توحش منها شيء فلم يقدر عليه إلا بعقر »[١] . وهذه هي أظهر المعاني التي تدور عليها هذه المادة[٢] ، غير أنّ بعض المعاجم تربط بين الأوابد والشوارد ؛ فتذكر أن الشوارد من القوافي يقال لها : أوابد ، وتستشهد ببيت الفرزدق الذي تقدّم[٣] . وفي هذا ما يوضّح أن الأوابد لقب من ألقاب الشوارد ، وهي الأبيات السائرة، وما يوضّح أيضًا سرّ اقترانهما في نص الجاحظ الأسبق . وعند الزمخشري: « فلان مولع بأوابد الكلام وهي غرائبه ، وبأوابد الشعر وهي التي لا تُشاكَلُ جودة »[٤].

ومن استعمال مصطلح « الأوابد » للدلالة على المعنى الغريب ، ما نجده عند الآمدي في حديثه عن اعتذار أبي نواس إلى الرّبع في قوله[٥] :

أربع البلى إن الخشوع لبادي ... عليك وإنّي لم أخنك ودادي

فمعذرة مِنّي إليك بأن ترى ... رَهينَةَ أَرْمَاسٍ وصَوْنَ عَوادِ

---

(١) الحيوان ٣/٤٣٢ ، ٤٣٣ .

(٢) انظر : اللسان ، والصحاح (أبد) .

(٣) انظر : الصحاح ، واللسان (أبد) .

(٤) أساس البلاغة (أبد) .

(٥) الموازنة ١/٥٢٣ . وانظر : ديوان أبي نواس ٦١ .

ولَـمْ أَدْرَإِ الضَّـرَّاءَ عنك بحيلـــةٍ   فما أنا منها قائل لسُـعاد

فقد علّق عليـه الآمدي بقوله : « وقد اعـتذر أبو نواس إلى الرَّبْع : بأنـه لم يَقْدِر على دفـع ضـرر البِلَى والدُّرُوس عنـه ، وأنّه لا يدري مـا يقـول في ذلك لسُـعـاد ، فجاءنا بآبدةٍ أخرى ظريفةٍ عجيبة . وقد رأيت غيـر واحد من الشيوخ يستحسنه لغرابة معناه ... .

وهذا ليس على طريقة العرب ولا مذاهبهم . وإذا اعتمد الشـاعر الإبداع فمن سبيله ألاّ يخرج عن سنن القوم . فإنه لم يخطر فيه عليه مستَغْرَبُ المعاني ومستظرفها »[1] .

ولا نكاد نجد للأوابد ذكرًا عند الآمدي في غير هذا الموضع ، كما لا نكاد نجد غيره من النقاد يستعملها هـذا الاستعمال ، وإن كان له أصل في الدلالة اللغوية للأوابد .

وقد تحدث ابن رشيق عن الأوابد من الشعر في باب (سيرورة الشعر..)؛ فعرّفها بقوله : « والأوابد من الشعـر : الأبيات السـائرة كالأمثـال ، وأكثر مـا تستعمل الأوابد في الهجاء ، يقال : رماها بآبدة ، فتكون الآبدة هنا الداهيـة ، قال الجاحظ : الأوابد الدواهي ، ومنه أوابد الشعر ... »[2] .

وقد تقدّم التدليل على اطّراد علاقة الأوابد بالأبيات السـائرة في الهجـاء بما ورد من ذلك في أشـعـار الجـاهليين والإسـلاميين . وقد روى ابن رشـيق عن البحتري إطلاقه مصطلح (الآبدة) على بيت الهجاء المقذع السائر ، وذلك فيما روي عنه من تعليل تفضيله الفرزدق على جرير مع كون الثاني أشبه به طبعًا

---

(١) الموازنة ٥٢٣/١ .

(٢) العمدة ١٨٥/٢ .

من الأول ، وذلك قوله : « إنما يزعم هذا من لا علم له بالشعر ، جرير لا يعدو في هجائه ذكر القين وجعثن وقتل الزبير ، والفرزدق يرميه في كل قصيدة بآبدة »[١] .

ويلاحظ مما سبق أن مفهوم الأوابد عند ابن رشيق لا يخرج عن المعنيين اللذين شاعا عند الشعراء الجاهليين والإسلاميين فهو ينص على أن الأوابد : الأبيات السائرة كالأمثال ، وينصّ أيضًا على أنها مصطلح يكثر استعماله في الأبيات السائرة من باب الهجاء .

ومعنى هذا أن الأبيات الأوابد قد ظلّت منذ العصر الجاهلي حتى عصر ابن رشيق أي منذ عام (١٥٠ ق هـ-٤٥٦ هـ) ذات دلالتين ؛ إحداهما عامة : وهي الأبيات السائرة كالأمثال . والأخرى خاصة : وهي الأبيات السائرة من غرض الهجاء . وأكثر ما تستعمل الأوابد في هذا المعنى .

وقد حاول ابن رشيق أن يفسّر وجه دلالة مصطلح « الأوابد » على هذين المعنيين ، في قوله – معقّبًا على بعض ما ذكره الجاحظ من معاني الأوابد في اللغة في نصٍ له تقدّم – : « ... فإذا حُمِلَتْ أبياتُ الشّعر على ما قال الجاحظ كانت المعاني السائرة كالإبل الشاردة المتوحشة ، وإن شئت المقيمة على من قيلت فيه لا تفارقه كإقامة الطير التي ليست بقواطع[٢] ، وإن شئت قلت : إنها في بعدها من الشعراء وامتناعها عليهم كالوحش في نفارها من الناس »[٣] .

---

(١) العمدة ٢/١٠٤ ، ١٠٥ .

(٢) قال صاحب اللسان (أبد) : « ويقال للطير المقيمة بأرض شتاءها وصيفها : أوابد ، من أَبَدَ بالمكان يَـأْبِدُ فهو آبِدٌ ، فإذا كانت تقطع في أوقاتها فهي قواطع » .

(٣) العمدة ٢/١٨٥ .

وواضح في هذا النص وجه إطلاق الأوابد على الأبيات السائرة ، وهو تشبيهها بالإبل الشاردة المتوحشة ، ومن هذا الوجه أيضًا سميت الأبيات السائرة شوارد[١] ، ومن هذا الوجه أيضًا أطلقت الأوابد على الشوارد من القوافي كما تقدّم . وكل هذا يؤيد ما ذهب إليه ابن رشيق في هذا التعليل . كما أن ربطه بين إطلاق الأوابد على المعاني السائرة ودلالتها على الوحوش تشبيهًا لها بها في بعدها من الشعراء وامتناعها عليهم يؤيد أيضًا علاقة الأوابد بالشوارد لأن شوارد الأبيات هي الأبيات المشتملة على المعاني المعجزة الصعبة .

أما ما ذكره من الربط بين المعاني السائرة ومن قيلت فيه وبين إقامة الطير وتأبدّها في المكان ؛ فإنّه مما يفسّر بوضوح سرّ إطلاق الأوابد على أبيات الهجاء التي تلازم المهجوّ ملازمة أبدية ، كما تلازم الأوابد من الطير مكانها . ولعلّهم اشتقوا اسم الداهية أو المصيبة التي يبقى أثرها على مرّ الزمان من معنى الأبد وهو : الدهر ؛ فسموها (آبدة) ، ثم شُبّه بيت الهجاء لما له من أثر على من قيل فيه بالداهية ؛ فسمي البيت آبدًا ، وعلى هذا يكون إطلاق البيت الآبد على بيت الهجاء الملازم لمن قيل فيه من باب مشبّه المشبّه ، وهو باب من أبواب اتساع اللغة[٢] ، وربما كان ذلك من قبيل إطلاق اسم المسبَّب على السبب .

والبيت الآبد – على هذا المعنى – من أقوى أبيات الهجاء ، وبه

---

(١) انظر ص ٣٠٤ ، ٣١٨ من هذا البحث ، في الحديث عن الشوارد .

(٢) عولّت كثير من كتب المعاجم على هذا الباب ، ومنها معجم مقاييس اللغة لابن فارس الذي يذكر كثيرًا عند شرحه بعض الدلالات أنها من باب مشبّه المشبّه ؛ يريد أنها لا ترتبط بالأصل ارتباطًا مباشرًا ، لكنّها ترتبط بمعنى ارتبط بذلك الأصل .

تكون الموازنة بين الشعراء كما رأينا عند البحتري في موازنته بين جرير والفرزدق .

على أن مصطلح الأوابد قد يستعمل أيضًا للدلالة على غرائب الكلام ؛ يقول الرمخشري : « ومن المجاز : فلان مولع بأوابد الكلام : وهي غرائبه ، وبأوابد الشعر : وهي التي لا تُشَاكَلُ جودة »[١] ، ومعنى هذا أن الأوابد تطلق على المتفرّد الغريب من النثر وعلى الأبيات التي لا تشاكل جودة ، لكن استعمالها في أبيات الشعر أشهر وأكثر .

---

(١) أساس البلاغة (أبد) .

شوارد الأبيات - البيت الشارد :

يدلّ الأصل اللغوي لهذه المادة - كما يقول ابن فارس - على « تنفير وإبعاد ، وعلى نِفَارٍ وبُعْدٍ ، في انتشار ... من ذلك شرد البعير شُرُودًا . وشَرَّدْتُ الإبلَ تشريدًا أُشَرِّدُها ... »[١] . ومن هذا المعنى وُصفت به القافية فقيل على سبيل المجاز : « قافية شرود : عائرةٌ في البلاد تشرد كما يشرد البعير » [٢]. وفي ذلك يقول الشاعر[٣] :

شَرُودٌ إذا الراوُونَ حلّوا عِقَالَها ... مُحجَّلَةٌ فيها كلامٌ مُحَجَّلُ

وفي هذا البيت تداخل واضح بين صفات القافية الشرود والبعير الشارد ؛ فإن قوله : « شرود إذا الراوون ... » إنما يراد به القافية ، غير أنه ألمح إلى البعير الشارد بقوله : « حلّوا عقالها » . وكذلك قوله «محجّلةٌ فيها كلام محجّل» فإن المراد به القافية الشرود ، وصفها بصفة من صفات الشعر المتفرّد وهي التحجيل - وقد تبيَّن المراد به في موضعه [٤]- لكنه ألمح إلى الإبل الشاردة أو الخيل بقوله : « محجّلة ... » .

ويلاحظ من معاني الشوارد في اللغة اقترانها بالقافية ، وقد يكون المقصود بالقافية البيت من باب إطلاق الجزء وإرادة الكل ، وقد يكون المراد بها القصيدة ، لكن استعمال لقب (القافية) للدلالة على البيت أشهر ، وسيأتي ما يؤكّد ذلك .

---

(١) معجم مقاييس اللغة (شرد) .

(٢) انظر : أساس البلاغة ، والصحاح ، واللسان (شرد) .

(٣) انظر : أساس البلاغة (شرد) .

(٤) انظر : ما تقدّم من الحديث عن الأبيات المحجّلة في الفصل الثاني من هذا الباب .

ويلاحظ أيضًا الارتباط الوثيق بين معنى الشرود والسيرورة والانتشار ، كما يلاحظ أيضًا أن الشوارد أبيات تتضمن بعض صفات التفرّد الشعري كالتحجيل ، وهو أمر يشير إلى قيمتها الفنيّة من جهة ، وإلى علاقتها بالأبيات المحجّلة من جهة أخرى .

وقد استعمل مصطلح الشوارد عند اللغويين للدلالة على ما يخالف القواعد وهو ما يعرف بالشذوذ اللغوي ، على حين استعمل في اصطلاح النقاد – كما سنرى – للدلالة على القوافي العائرة السائرة في الأرض ؛ فالشارد في اللغة شاذٌ قليل ، والشارد من الشعر سائر مشهور ، والذي يظهر لي أن تسمية الشوارد اللغوية مأخوذة من معنى النفور والبعد لنفورها وبعدها عن القياس والإطّراد ، أمّا شوارد الشعر فمأخوذة إمّا من معنى الانتشار – الذي أشار إليه ابن فارس – وإمّا من معنى البعير الشارد الذي لا يُقدر عليه ولا يُردّ ، وقد ربط بعض النقاد – كما سنرى – معنى الشوارد بهذا الأخير .

وقد عُرفت شوارد الشعر منذ وقت مبكر ؛ فقد ذكرها الشعراء الجاهليون فالإسلاميون في أشعارهم على سبيل الفخر والاعتداد بها ، ولا يبعد مفهومها كثيرًا – عندهم – عن مفهوم الأوابد ؛ لأننا نجدهم يتحدثون عنها بوصفها من أسير الشعر ، وبوصفها أيضًا من النوافذ المؤثرات الموجعات من أبيات أو قصائد الهجاء ؛ فممن أوردها بهذا المفهوم الأعشى في قوله[1] :

من مُبْلِغٍ كِسْرَى إذا ما جاءه عنّي مآلِكَ مُخْمِشَاتٍ شُرَّدا

والحصين بن الحُمام المُرّي في قوله[2] :

---

(١) ديوان الأعشى ٢٧٩ .

(٢) الأغاني (دار الكتب المصرية) ١٤/١٤ .

وقافيـــة غيـــر إنســيّةٍ قرضتُ من الشـــعر أمثالها

شَــرُودٍ تَـلَـمَّعُ بالخافقــين إذا أنشِـــدَتْ قيل من قالها

وفي هذين البيتين إشارة إلى خاصتين مهمتين من خصائص الأبيات الشوارد ، إحداهما : خروجها عن الإلف والعادة في قوة بنائها ونظمها وقد عبّر عن ذلك بكونها غير إنسيّة ، يريد أنها خارجة عن طاقة البشر وقدراتهم . والأخرى : أنها أبيات أو قصائد ذات سيرورة فائقة تجعلها لكثرة دورانها وشهرتها غير معروفة القائل ، فهي تظلّ سائرة دائرة حتى يُنسى قائلها فيُسأل عنه ، وقد يكون وصفه إياها بأنها مما يُسْأَلُ عن قائلها معزّزًا للخاصة الأولى وهي علوّ قيمتها الفنيّة ، أي أنها تلفت لجودتها المتلقين فتبعثهم على السؤال عن قائلها تمجيدًا له ولها .

وقد أوضح ابن مقبل صعوبة إبداع مثل هذا النمط الشارد من الأبيات وقيمة كثرته في شعر الشاعر ، بقوله[١] :

إذا مت عن ذكر القوافي فلن ترى لها قائلاً بعدي أطـبّ وأشـــعرا

وأكثر بيتًا شــــاردًا ضربت لــه حزون جبال الشعر حتى تيسّـرا

أغَرَّ غريبًا يمســح النــاسُ وجهَه كما تمسح الأيدي الجوادَ المُشَهَّرا

فالبيت الشارد – كما ترى – بيتٌ صعب المنال ، وهو من جهة أخرى بيت مبجّل يُمسح وجهه كما يُمسح وجه الجواد السابق ؛ فكأنه من هذا الوجه سابقُ لأبيات الشعر لحسنه وجودته .

---

(١) الموازنة ٣/٢/٢٠٢ . وانظر ديوانه ١٣٦ . وفيه « بيتًا ماردًا » .

وقد استخدم الفرزدق الشوارد للدلالة على أبيات أو قصائد الهجاء السائرة المقذعة التي لا تُردّ ، في قوله[١] :

وما زلت أرمي عن ربيعة من دمي ... إليها وتخشى صولتي من ورائها

بكلِّ شَرُودٍ لا تُردّ كأنّها ... سنا نارِ ليلٍ أوقدت لِصِلاَئِها

وشبّه الشوارد العائرة التي يتمثّل بها بالسهام المرسلة ، وهي أبيات الهجاء المؤثرة فيمن قيلت فيه ؛ فقال[٢] :

تركت لكم ليّان كلّ قصيدةٍ ... شرُود إذا عارت بمن يتمثّل

إذا خرجت منّي ترى كلَّ شاعرٍ ... يَدِبُّ ويَسْتَخْذِي لها حين تُرْسَلُ

وهي عنده من القوافي التي يُطمع فيها ، وفي ذلك يقول[٣] :

إذا ما قلت قافيةً شَرُودًا ... تنحلّها ابن حمراء العَجَان

أي : انتحلها ، ويُروى : تنخّلها : أي أخذ خيارها[٤] . وكلاهما يدل على جودة تلك القافية الشرود وطمع الآخرين فيها .

ووصف جرير قصائده أو أبياته السوائر الجوائز بالشُرُود فقال[٥] :

وجهّزتُ في الآفاق كلَّ قصيدةٍ ... شَرُودٍ ورودٍ كلّ ركبٍ تُنازِعُ

يَجُزْنَ إلى نَجْرَانَ من كان دونه ... ويظهرن في نجد وهنّ صوادعُ

---

(١) شرح ديوان الفرزدق ٦ .

(٢) المصدر السابق ٦١٥ .

(٣) طبقات فحول الشعراء ٣٢٧ .

(٤) انظر : النقائض ١٢٤ .

(٥) ديوان جرير ٩٢٢ .

تَعَرَّضُ أمثال القوافي كأنهــا　　نجائبُ تعلو مِرْبَــداً فتُطَالِعُ

ويلمح هنا تفسيره الشرود بالسيرورة والانتشار في كل مكان ، وتشبيهه أبيات قصيدته الشرود بالنجائب وهي الإبل ، وهذا المعنى ملاحظ في الشوارد – كما سنرى عند بعض النقاد – ويُنْظَرُ فيه إلى المعنى الصعب أو إلى قوة السيرورة والانتشار .

ويستخدم جرير وصف « الشَرُود » في موضع آخر مقترنًا بالهجاء ، وهو ما نجده عند من سبقه من الشعراء ، لكنه يضيف إلى ذلك وصف الغرابة الذي ألمح إليه الحصين بن الحمام في بيتيه السابقين ، وهو وصف من أوصاف تفرّد المعنى ، يقول جرير[١] :

فإنّي لهاجيهم بكــلِّ غريبـــةٍ　　شَرُودٍ إذا الساري بليلٍ ترنّمـا

غرائبَ أُلاَّفًا إذا حــان وِرْدُها　　أخذن طريقًا للقصائد مَعْلَمَــا

ولنحو هذا وصف ذو الرّمة قوافيه بالشّرود ؛ ووصفها بـ « الغريبة » ، وذكر ما يدلّ على أنّها أبيات الهجاء السائرة التي يبقى أثرها ، وتظلّ صاحبة للركبان ، حلية في أفواه الرواة ؛ وذلك في قوله[٢] :

فأصبحت أرميكم بكلّ غريبـــةٍ　　تَجِـــدُّ الليالي عارَهــا وتزيــدُها

قوافٍ كشام الوجه باقٍ حَبَارُهــا　　إذا أرسلت لم يَثْنِ يَوْمًا شَــرُودها

توافى بها الركبان في كل موسمٍ　　ويحلى بأفواه الــرواة نشــيدها

---

(١) ديوان جرير ٩٨١ .

(٢) ديوان ذي الرُّمة ١٢٣٩ – ١٢٤٠ .

وهي بهذا المعنى أيضًا عند القطامي في قوله[١] :

وطالما ذبَّ عنّي سُيَّرٌ شُردٌ   يصبحن فوق لسان الراكب الغادي

وعند الكميت في قوله[٢] :

ولو جهّزت قافية شرودًا   لقد دخلت بيوت الأشعرينا

وهي كذلك عند النابغة الشيباني في قوله[٣] :

أولئك أسرتي سأذود عنهم   إذا ما خام عنهم من يذودُ

بغُرٍّ من قوافٍ نافذاتٍ   جوارحَ في الصدور لها خُدُودُ

فشعري كلُّه بيتان : بيتٌ   أثقّفه وقافية شرود

وكما تجوز الشوارد الأمكنة عند كلٍ من جرير وذي الرُّمة ؛ فإنّها تسافر في كل زمان عند النابغة الشيباني ؛ إذ وصفها بقوله[٤] :

ولقد سمعت بطائرات في الدُّجَى   شُرُدُ النّهار وما لهنّ جناح

أمّا المتنبي فإنه يستخدم « الشوارد » وصفًا لكلماته فيقول[٥] :

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي   وأسمعت كلماتي من به صمم

أنام ملء جفوني عن شواردها   ويسهر الخلق جرّاها ويختصم

---

(١) ديوان القطامي ٨٣ .

(٢) شعر الكميت ٢/١١٩ .

(٣) ديوان نابغة بني شيبان ٣٩ .

(٤) المصدر السابق ١٢١ .

(٥) ديوان المتنبي بشرح العكبري المسمى (التبيان في شرح الديوان) ٣/٣٦٧ .

« والضمير في (شواردها) للكلمات . قال أبو الفتح : يحتمل أن يراد بالكلمات جمع كلمة ، التي هي اللفظة الواحدة ، وهذا أشدّ في المبالغة من غيره ، ويجوز أن يعني بالكلمات القصائد ، وهم يسمّون القصيدة كلمة »[١] .

وكثيرًا ما يرد هذا المصطلح عند الشعراء وصفًا للقافية فيقال : قافية شرود، أو قوافٍ شوارد ، وهو ما لُوحظ أيضًا في المعاني المعجمية لهذه المادة ، والمراد بها على الأرجح الأبيات ، بل إن أبيات النابغة الشيباني الثلاثة التي ذكرت قبل قليل تكاد تقطع بأنّ الشوارد لقبٌ خاصٌ بالأبيات ؛ لأنه جعل شعره كلَّه بيتين : بيت يثقِّفه ، وقافية شرود ؛ فقابل في التفصيل بين البيت والقافية في سياق إجمالٍ وصفهما فيه بأنها « بيتان » ، فدلّ ذلك على أن البيت والقافية شيء واحد . أمّا مجئ الشوارد أو مشتقاتها وصفًا للقصائد فيمكن حمله على إرادة ما فيها من الأبيات الشوارد . على أننا يمكن أن نعدّ الشوارد من الألقاب المشتركة بين الأبيات والقصائد ، لكنّ استعمالها للأبيات أشهر وأظهر.

وقد استعمل الجاحظ لقب الشوارد للأبيات ؛ فجعلها نوعًا من أنواع أبيات الشعر حين قال : « وفي بيوت الشعر الأمثال والأوابد ، ومنها الشواهد ، ومنها الشوارد »[٢] . وجاء نصّ الجاحظ هذا – كما سبق بيانه [٣]– في سياق الحديث عن القصائد الحوليّة المثقّفة الملقّبة بألقاب التفرّد الفني ، فدلّ ذلك على أن هذه الطوائف من الأبيات إنما هي من جنس تلك القصائد في كونها مما يُثَقّف ويُنَقّح ويجوّد ليصبح ذا قيمةٍ فنيّة عالية . وقد ورد في شعر الشعراء – الذي سبق إيراده – من الألفاظ الدالة على التنقيح والتجهيز ما يعزّز الارتباط

---

(١) المصدر نفسه .

(٢) البيان والتبيين ٢/٩ .

(٣) انظر : ص   من هذا البحث .

الواضح بين الأبيات الشوارد والشعر الحولي المنقّح المجوّد الصنعة ؛ فالشرود والتثقيف وجهان لعملة واحدة ، ولذلك كان شعر النابغة الشيباني كلُّه – في نظره – كما قال[١] :

فشعري كلّه بيتان : بيتٌ أثقفه وقافية شرود

وبسبب من هذا وُصف الحطيئة في طبقات ابن سلّام بأنّه كان « متين الشعر شَرُود القافية ، وكان راويةً لزهير وآل زهير ... »[٢] . وهو من الشعراء القائمين على شعرهم بالتثقيف والتنقيح ، وقد نُسِبَ إليه قوله : « خير الشعر الحوليُّ المُحَكَّك »[٣] ، فدلّ ذلك على أنّ شرود القافية لا يتحقق إلا لأمثال هؤلاء من الشعراء المجيدين المثقِّفين لشعرهم ، المستمدين متانة الشعر وقوته وجودته من رواية شعر المجيدين من أصحاب الحوليات من أمثال زهير ؛ فالعلاقة إذن وثيقة بين الشوارد والشعر الحوليّ المُحكّك .

وإذا كانت الشوارد من أسْيَر أبيات الشعر وأبقاها كما اتضح في حديث الشعراء عنها ، حتى صارت مما يُسْأل عن قائليها ، فإن الجاحظ يؤكّد هذه الخاصّة في الشوارد حين يورد أكثر مقطّعات الأعراب ونوادر الأشعار – التي أفرد لها بابًا في كتابه (البيان والتبيين) – غير منسوبة إلى قائليها ، ويكتفي بقوله : « وقال بعض الأعراب » أو : « وقال رجلٌ من محارب » أو : « وقال ، وأظنّها لبعض اليهود » أو : « وقال آخر »[٤] . بل إنّ الجاحظ يصرّح

---

(١) ديوان نابغة بني شيبان ٣٩ .

(٢) طبقات فحول الشعراء ١/١٠٤ .

(٣) البيان والتبيين ٢/١١٢ .

(٤) انظر البيان والتبيين ٣/٣٠٢ – ٣٦٥ .

فيما رواه عن أبي عبيدة باطّراد العلاقة بين الشوارد والأبيات التي لا أرباب لها ، فيقول : « قال أبو عبيدة معمر بن المثنى : ومن الشوارد التي لا أرباب لها قولُه : ... »(١) . وأورد ثلاثة أبيات من أبيات الهجاء .

وقد كشف الرافعي عن سرّ اهتمام العرب بشوارد الأبيات التي لا يُعرف أربابها ، مع كونهم لا يحفلون بما يجهلون نسبته ؛ فعزا ذلك إلى ما فيها من أسباب الجودة العالية ، وفي ذلك يقول : « ومن الشعر نُتَفٌ قليلة تقع في البيتين والثلاثة ، ويسمّيها الرواة بالشوارد ؛ لأنهم لا يعرفون نسبتها ، بل يروونها مرسلةً لا أرباب لها ، وهي نادرة في الشعر ، لأنهم لا يحفلون بما جهلوا نسبته ... ، بيد أنّه متى كانت الأبيات لا شاهد فيها وكانت جيّدة حسنة السبك رصينة المعنى ، طليّة العبارة ، عدّوها من الشوارد لتجوز من هذا الباب إلى الرواية ... »(٢) .

وهذا الذي ذكره الرافعي يؤكّد الصلة بين مفهوم الشوارد والأبيات المتفرّدة مجهولة النسبة ؛ كما يفسّر سرّ تسمية هذه الطائفة من الأبيات ؛ فالبيت والبيتان والثلاثة ونحو ذلك من مقطّعات الشعر ، سواء أكانت مما قيل منفرداً ، أو مما استقلّ عن قصيدته ؛ فشرد حتى جُهلت نسبته ، هو ما يعنيه الرواة والنقّاد حين يطلقون لقب « الشوارد » ، ولهذا علاقة وثيقة بما قدّمناه في المعنى اللغوي للشوارد، وفي كلام بعض النقاد، من معنى الإبل الشاردة التي لا يُعرف أصحابها ، وإلى هذا المعنى نظر الفرزدق معتداً بما في هذا النوع من الأبيات من أسباب الجودة ؛ فقال : « ضوالّ الشعر أحبّ إليّ من ضوالّ الإبل

---

(١) البيان والتبيين ٣/٣٣٣ .

(٢) تاريخ آداب العرب ، دار الكتاب العربي ، ط الثانية ، بيروت - ١٣٩٤هـ / ١٩٧٤م : ١/٣٧١ .

وخير السرقة ما لم تُقطع فيه اليد »[١] .

ويؤكّد الآمدي العلاقة بين الشوارد والأبيات التي لا أرباب لها ، وتتحوّل – عنده – شوارد الأبيات التي لا يكاد يُعرف قائلوها لكثرة تداولها وشهرتها إلى ملكٍ مشاع يجوز للشعراء استعارتها متى شاءوا ، ولهذا لم يكن النقاد العرب – كما يقول الآمدي – : « ينكرون استعارة البيت الذي يجري مجرى المثل إذا جاء موضعه . إلا أن ذلك يكون في شوارد الأمثال التي لا يكاد يُعرف قائلوها »[٢] . ولا يزال هذا النمط من الأبيات يحتفظ بهذه السمة ، ويلجأ إليه المتكلمون والكتّاب على سبيل الاستشهاد[٣] .

وقد أفاد الآمدي من هذا السنن في دفاعه عن البحتري ، الذي عابه علي بن يحيى المُنَجِّم بأخذ بيت بأسره ، وهو بيت المخيّم الراسبي :

علّي نحت القوافي من معادنها وما عليَّ إذا لم تفهم البقر

---

(١) الموشّح ١٤٧ .

(٢) الموازنة ٢/٢٦٠ .

(٣) ظلّت الشوارد تحتفظ بهذه السمة حتى عصرنا الحاضر ؛ فقد لحظ الشيخ علي الطنطاوي سؤال النّاس عن قائل أمثال هذه « الأبيات الشاردة التي لا تكاد تجد أديبًا ولا متأدبًا لا يتمثّل بها إذا كتب أو خطب . وقلّ في المتأدبين من علم أنسابها » ولمّا رأى فرحهم بمعرفة قائلها « فرح من كان عنده لقيط فعرف نسبه » ؛ ألّف فيها مجلّدة لطيفة سماها : (من شوارد الشواهد) جمع فيها بعض تلك الأبيات ونسبها إلى قائليها ، ونلاحظ أنّه يطلق عليها المصطلح القديم نفسه . (انظر : من شوارد الشواهد ، دار المنارة ، ط الأولى ، جدة – ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م : ص ٥ – ٦) .

ومن قبله ألّف الشيخ عبدالله بن خميس في ذلك كتابه المشـهور (الشوارد) وهو أيضًا كتاب جامع للأبيات الشوارد من الشعر الفصيح والعامي ؛ وأشار في مقدمته إلى أن سبب جهل النسبة هو علوّ منزلة مثل تلك الأبيات الشاردة ؛ لأنها « لدى النّاس أعرف من المعارف ... » . (انظر : الشوارد ، دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر ، الرياض – ١٣٩٤هـ / ١٩٧٤م : ٢٤ – ٢٥ .

فبرّر الآمدي ذلك بكون هذا البيت مما يجري مجرى المثل ، والنقاد لا ينكرون استعارة شوارد الأمثال التي لا يكاد يُعرف لها قائل[١] .

وقد ربط المرزوقي بين كثرة سوائر الأمثال وشوارد الأبيات ، وبين اجتماع الأبواب الثلاثة الأولى من أبواب عمود الشعر السبعة التي حدّدها بوصفها معيارًا للشعر المتفرّد عند العرب ؛ فقال : « إنّهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف – ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات – والمقاربة في التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينها – فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ، ولكلّ باب منها معيار »[٢] .

ومعنى هذا أن المرزوقي يرى أنّ سوائر الأمثال وشوارد الأبيات هي نتاج تطبيق الأبواب الثلاثة الأولى من أبواب عمود الشعر المعروفة عند العرب ، دون أن يكون البديع بوجه عام ، والاستعارة بوجه خاص ، من أسس بناء هذا النوع من الأبيات .

وقد سبقه إلى ملاحظته تلك القاضي الجرجاني حين أدرك أنّ « العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته وتُسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب ، وشبّه فقارب ، وبده فأغزر ، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته ؛ ولم تكن تعبأ بالتجنيس

---

(١) انظر : الموازنة ٢/٢٥٩ ، ٢٦٠ .

(٢) شرح ديوان الحماسة ١/٩ .

والمطابقة ، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض »[١] .

غير أنّ القاضي الجرجاني لم يخرج مقاربة التشبيه من الأسباب التي تتشكّل من اجتماعها سوائر الأمثال وشوارد الأبيات ، كما يوحي به ظاهر نص المرزوقي ، بل جعلها داخلة ضمن الشروط الفنية لهذا النوع المتفرّد من أبيات الشعر ، إلى جانب شروط جودة اللفظ والإصابة في الوصف ، وهو محقٌ في ذلك ، لأن المرزوقي – نفسه – لم يفرّق كثيراً بين عياري الإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه ؛ إذ جعل الأول « الذكاء وحسن التمييز »[٢] والثاني « الفطنة وحسن التقدير »[٣] ، فهما من بحرٍ واحد . ويمكن القول إن الإصابة في الوصف أشمل وأعمّ من المقاربة في التشبيه .

وقد أشار ابن عاشور إلى أنّ المرزوقي قد جعل « قوام سوائر الأمثال وشوارد الأبيات هو اجتماع هذه الأسباب الثلاثة دون مقاربة التشبيه ومناسبة الاستعارة لأنّ كثيراً من الأمثال والأبيات خلو من التشبيه والاستعارة كمثل قوله : « لأمر ما جدع قصير أنفه » . وبيت امرئ القيس :

* قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل ... البيت * ... »[٤] .

وهذا لا يمكن الجزم بشيء منه دون استقراء سوائر الأمثال وشوارد الأبيات من هذا الوجه . غير أنّ القول بأنّ التشبيه داخل في عموم الوصف

---

(١) الوساطة ٣٣ ، ٣٤ .

(٢) شرح ديوان الحماسة ٩/١ .

(٣) المصدر نفسه .

(٤) شرح المقدمة الأدبية ٧٢ ، ٧٣ .

أقرب إلى تعليل وجه الافتراق – في الظاهر – بين نصيّ القاضي الجرجاني والمرزوقي .

ومما ينبغي الإشارة إليه هنا أن حديث هذين الناقدين عن سوائر الأمثال وشوارد الأبيات قد ارتبط بالحديث عن القديم والجديد والمطبوع والمصنوع ، فبدا هذا النمط من الأبيات ألصق بالقدماء المطبوعين حين جُعل ثمرةَ الجمعِ بين أبوابٍ ثلاثة مهمة من أبواب عمود الشعر المعروفة عندهم .

غير أن ذلك لم يمنع طائفة من النقاد – ومنهم ابن الأثير – من الاعتداد بشعر المحدثين إذا توفّرت فيه تلك الأسباب ووجدت فيه مثل تلك الأبيات ، وفي ذلك يقول ابن الأثير موضّحًا موقفه من شعر المحدثين : « ولم أكن ممن أخذ بالتقليد والتسليم في اتباع من قصر نظره على الشعر القديم ، إذ المراد من الشعر إنما هو إبداع المعنى الشريف في اللفظ الجزل اللطيف ، فمتى وُجد ذلك فكل مكان خيّمت فهو بابل . وقد اكتفيت في هذا بشعر أبي تمام ... و ... البحتري ، وأبي الطيب المتنبي ؛ وهؤلاء الثلاثة هم لات الشعر وعُزّاه ومناته الذين ظهرت على أيديهم حسناته ومستحسناته . وقد حوت أشعارهم غرابة المحدثين إلى فصاحة القدماء وجمعت بين الأمثال السائرة وحكمة الحكماء »[١] .

والمثل لا يسير والبيت لا يشرد إلا باجتماع تلك الخصائص الفنيّة المهمة التي تمثّل لبّ قواعد عمود الشعر عند العرب ، وهي : شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف –ولعلّ منها مقاربة التشبيه– ،

---

(١) المثل السائر ٣/٢٢٥ – ٢٢٧ .

ولكل من هذه الأبواب معايير وشرائط فنيّة تكمل بمعرفتها معرفة التكوين الفنيّ لهذا النوع المتميّز من أبيات الشعر[١] .

وقد اطّرد في نصوص النقاد التي تقدمت – كما في نصوص القاضي الجرجاني والآمدي والمرزوقي – اقتران شوارد الأبيات بسوائر الأمثال ، واشتراكهما في الخصائص الفنيّة ، فقد جاءا متعاطفين في بعض تلك النصوص وهو عطف قد يدلّ على التغاير ، لأننا نجد كلاً من الأمثال والشوارد نوعًا مستقلاً بذاته عند الجاحظ في نصّه الذي تقدّم ؛ حين قال : « وفي بيوت الشعر الأمثال والأوابد ، ومنها الشواهد ، ومنها الشوارد »[٢] ؛ فالأمثال إذن غير الشوارد .

وقد نظر الدكتور ميشال عاصي إلى العلاقة – في نصّ الجاحظ – بين الأمثال والشواهد من جهة ، والأوابد والشوارد من جهة أخرى ، بوصفهما علاقتي ترادف ؛ لأنّ « الأوابد لغة ، ومفردها آبدة ، هي الحيوانات المتوحشة الشاردة . والأمثال هي الشواهد على هذا المعنى أو ذاك ، أو على هذه الواقعة أو تلك »[٣] . واستنتج من ذلك أنّ الجاحظ « يميّز في أبيات الشعر بين أبيات تقترن بالشواهد والامثال ، وأبيات مطلقة لا تتضمّن شاهدًا أو مثلاً ، هي التي يسمّيها الأوابد أو الشوارد »[٤] . واستأنس لذلك بأنّ ابن رشيق يذهب « إلى أنّ الأوابد والشوارد من الأبيات هي الأبيات السائرة كالأمثال . مما يعني أن

---

(١) لمعرفة تفصيلات هذه الأبواب والأصول الفنية لكل منها – راجع : عمود الشعر العربي ، النشأة والمفهوم ، لأستاذنا الدكتور محمد بن مريسي الحارثي .

(٢) البيان والتبيين ٢/٩ .

(٣) مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ ، مؤسسة نوفل ، ط الثانية ، بيروت – ١٩٨١م : ص ١٣٧ .

(٤) المصدر نفسه .

شهرتها لا تقوم على ارتباطها بالمثل أو الشاهد »[١] .

وليست العلاقة بين الأمثال والشواهد علاقة ترادف ، وكذلك العلاقة بين الأوابد والشوارد ، لكننا نجد علاقة وثيقة بين الأمثال والشواهد من جهة ؛ لأنّ الجاحظ يوردهما متجاورين في أكثر من موضع [٢] ، كما نجد أيضًا علاقة بين الاوابد والشوارد ، من جهة أخرى ، وقد اتّضح ذلك من خلال المعنى اللغوي للأوابد ؛ إذ يقال للشوارد من الشعر أوابد[٣] ، ومن خلال التقارب الواضح بين مفهوميهما من جهة اشتراكهما في الدلالة على الأبيات السائرة سيرورة فائقة ، وارتباطهما بغرض الهجاء لا سيما في مبدأ استعمالهما .

ولعلّ استحضار هذه الملاحظات ، في ضوء بنية نص الجاحظ السابق ، يؤيد كون الأمثال والأوابد نوعين رئيسين مستقلين تجمع بينهما قوة أسباب السيرورة ؛ فيختص مصطلح الأمثال بالأبيات المشتملة على المثل السائر ، ومصطلح الاوابد بالابيات السائرة من غير الامثال ؛ فتدخل الشواهد تحت نوع الامثال لان كثيراً منها يستشهد به ويتمثّل ، وتدخل الشوارد تحت الاوابد باعتبارها من الأبيات السائرة كسيرورة الأمثال وإن لم تكن مشتملة على المثل، لا سيما وأنّ ابن رشيق قد نصّ على أن الأوابد فقط هي الأبيات السائرة كالأمثال[٤] ، ولم يجمع معها الشوارد كما فهم الدكتور عاصي .

وعلى هذا يمكن أن يكون الضمير في قول الجاحظ : « ومنها الشواهد » عائدًا على الأمثال ، باعتبارها المذكور الأول في نصّه ، وفي قوله : « ومنها

---

(١) المصدر نفسه . وانظر : العمدة ٢/١٨٥ .

(٢) انظر : البيان والتبيين ١/٨٦ ، ١/٢٧١ ، ٢/٥ ، ٤/٢٤ .

(٣) انظر : الصحاح ، واللسان (أبد) .

(٤) انظر : العمدة ٢/١٨٥ .

الشوارد » عائدًا على الأوابد بوصفها المذكور الآخر من صدر النص ، وبهذا يمكننا إعادة قراءة نصّ الجاحظ على النحو التالي :

وفي بيوت الشعر الأمثال .... ومنها الشواهد

وفي بيوت الشعر الأوابد .... ومنها الشوارد

ويؤيد هذا الفهم – بالإضافة إلى ما سبق – استخدامه حرف الجرّ (في) مع كل من الأمثال والأوابد ، وحرف (من) مع كل من الشواهد والشوارد .

ويمكن أن يعود الضمير في قوله « ومنها الشواهد ومنها الشوارد » إلى الأمثال والأوابد معًا ؛ فتكون الشواهد من الأمثال ومن الأوابد ، وكذلك الشوارد .

ومع ما يدل عليه جميع ما سبق من تباين مفهومي الأمثال والشوارد ؛ فإننا نجد بعض النقاد – كالآمدي في نصٍ له تقدّم – يضيف الشوارد إلى الأمثال فيسميها (شوارد الأمثال) ، كما إننا نجد المثل يوصف بالشَّرُود والشارد ، غير أن ذلك لا يتجاوز إرادة وصف المثل بالسيرورة الفائقة تشبيهًا له بالجمل الشارد ؛ فقد فسَّر ابن رشيق سرّ وصف المثل بذلك فقال : « قولهم (مثل شرود وشارد) : أي سائر لا يُردّ ، كالجمل الصعب الشارد الذي لا يكاد يُعرض له ولا يُردّ . وزعم قوم أنّ الشَّرُود ما لم يكن له نظير كالشاذّ والنادر »[١] .

وقد ربط ابن رشيق أيضًا بين معنى الأوابد والجمل الشارد في نص آخر تجده في موضع الحديث عن الأوابد ، وهذا يؤيد كون الشوارد والأوابد أشبه بالنوع الواحد في قوة سيرورتهما ، فهما يدلّان على الأبيات السائرة كالأمثال .

أمّا ما ورد في نصّ ابن رشيق من ربط بعضهم بين الشارد والنّادر ،

---

(١) العمدة ١/٢٨٠ .

على معنى أنّ الشُّرُود ما لم يكن له نظير ؛ فإننا نجد له ما يؤيده أيضًا لدى بعض النقاد ، فثمة علاقة ما بين الشوارد والنوادر ؛ فمن ذلك أنَّ الجاحظ حين أورد « مقطّعات الأعراب ونوادر الأشعار » أورد فيها أبياتًا موصوفة بأنّها من الشوارد التي لا أرباب لها[١] ؛ فدلّ ذلك على أنّ الشوارد من النوادر ، ولعلها من أكثر النوادر سيرورة وانتشارًا .

ومن ذلك أيضًا رَبْطُ العكبري الواضح بين الشوارد والنوادر في شرحه لبيت المتنبي[٢] :

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جرّاها ويختصم

فإنّه قد ذكر أنّ معناه « أنام ساكن القلب متمكّن النوم ، لا أعجب بشوارد ما أبدع ولا أحفل بنوادر ما أنظم ، ويسهر الخلق في تحفّظ ذلك وتعلّمه »[٣] . فلم يُفَرِّق العكبري – كما ترى – بين الشوارد والنوادر ، بل إنه فسر الشوارد بالنوادر ، فدلّ بذلك على كونهما من بابٍ واحد . والذي يجمع بينهما أنَّهما من الأشعار السائرة التي لا تُردّ .

ومن النّقاد من يربط بين الغرر والشوارد بإضافة الأول إلى الأخير ، ومن هؤلاء الثعالبي الذي عقد فصلاً في آخر كتابه « من غاب عنه المطرب » لـ « غرر الشوارد وأبيات القصائد » ، ولعلّه يريد بـ « غرر الشوارد » و « أبيات القصائد » معنى واحدًا ، فيكون هذا من عطف الشيء على نفسه ، أو لعلّه يريد بهما نوعين مختلفين ، أحدهما : الشوارد الغرر ، وهي ما يقع من

(١) انظر : البيان والتبيين ٣/٢٠٣ ، ٣٣٣ .

(٢) ديوان المتنبي بشرح العكبري ، المُسمّى : التبيان في شرح الديوان ، للعكبري : ٣/٣٦٧ .

(٣) المصدر السابق ٣/٣٦٧ ، ٣٦٨ .

الشـوارد في أوّل القـصـائد ، والآخـر : أبيـات القـصـائد التي تفـرّدت من غـيـر المطالع ، وقد أورد النوعين في شواهده[١] .

وربما كـانت إضـافـة « الغرر » إلى « الشـوارد » من إضـافـة الصـفـة إلى الموصوف ، فيكون المراد بـها « الشوارد الغرر » ، فتكون على هذا المعنى قريبة من معنى الأبيات الغرّ ، أو الأبيات التي تعدُّ من غُرَرِ أبيات الشعر العربي ، أي من أحسنها .

وبتتبّع الأبيات التي أوردها الثعالبي نجد أن أكثرها من باب الغزل أو ما شاكله من الشعر الرقيق في اللقاء والهجر والشوق ونحو ذلك من الشعر المغرق في الذاتية[٢] ، كما نجد أن تلك الشوارد – في مجملها – من الأبيات المشهورة السائرة . وفيها البيت والبيتان والثلاثة[٣] ، وفي شـاهد واحـد فـقط وصلت الشوارد إلى أربعة أبيات[٤] ، وأكثرها بيت أو بيتان[٥] . أمّا من حيث الصورة الشـعريـة فـإن تلك الشـوارد قـد اشـتـملت على كـثـيـر من الصـور البـارعـة والتشبيهات العجيبة والاستعارات النادرة[٦] .

فـأمّـا كـون أكـثـر تلك الأبيـات الشـوارد التي أوردهـا الثـعـالبي في هذا

---

(١) انظر : من غاب عنه المطرب ٢٠٢ – ٢١٠ .

(٢) يصنّف مثل هذا الشعر في الأدب الحديث تحت مسمّى « الشعر الرومانسي » الذي يتفاعل فيه الشاعر مع العالم المحيط به ويتّحد معه شعوريًا ، وهذه الصفة غالبة على أكثر الشوارد التي أوردها الثعالبي في الفصل المشار إليه .

(٣) انظر : من غاب عنه المطرب ٢٠٢ – ٢١٠ .

(٤) المصدر السابق ٢٠٥ .

(٥) المصدر السابق ٢٠٢ – ٢١٠ .

(٦) المصدر نفسه .

الفصل من الشعر الرقيق ؛ فينسجم مع ما نجده عند القدماء من الربط بين شرود القافية ورقة الشعر ، ولذلك قالوا في حقِّ جرير : « قاتله اللّه ! فما أخشن ناحيته وأشرد قافيته »[١] ؛ فقابلوا بين « أخشن » و« أشرد » لبيان المفارقة بين ناحية جرير في خشونتها ، وقافيته في رقّتها وشرودها ، وإذا كان ذلك كذلك فإنّ من أهم سمات القوافي الشُرُّد عندهم - الرقة والسهولة ، وهذه سمة من سمات الأبيات السائرة ، وبسبب من هذا اعترف كثيرٌ من الشعراء الذين عاصروا جريرًا - برقة شعره[٢] ، وصرحّوا - في الوقت نفسه - بأنّه قد أوتي من سيرورة الشعر ما لم يؤته أحدٌ غيره[٣] .

أمّا التفاوت في عدد الأبيات الشوارد فيما أورد الثعالبي ؛ فيدلّ على أن الشوارد كغيرها من الأبيات المتفرّدة تكون بيتًا واحدًا ، إذا استطاع الشاعر أن يجمع فيه المعنى أو الصورة التي يريدها ، وتكون أكثر من بيت إذا دعاه المعنى أو الصورة إلى ذلك ، كما أن إيراد بعض الأبيات لا يكون لانتمائها إلى الشوارد ، بل ربما وردت مصاحبة للشوارد مما يُحتاج إلى روايتها معها ، وهذا يحدث في كثير من أنواع الأبيات المتفرّدة الأخرى ، وقد يصرّح بعض النقاد أحيانًا بعد إيراده بيتين أو ثلاثة من الأبيات المتفرّدة بأنّ أحدها هو المقصود ، وفي كل الأحوال السابقة يطلق اللقب الجمالي على مجموع تلك الأبيات .

---

(١) الأغاني ١١/٨ .

(٢) انظر : الأغاني ١١/٨ ، ١٢ ، ١٥/ ١٣٥ ، ١٣٦ ، والشعر والشعراء ٩٤/١ ، ٤٦٦ .

(٣) انظر : الموشّح ٢٢٤ ، والأغاني ٣١٦/٨ - ٣١٨ .

وأمّا كثرة الصور البارعة والتشبيهات العجيبة والاستعارات النادرة في تلك الأبيات الشوارد ؛ فإنّها تؤيد ما سبق بيانه من دخول التشبيهات المتفرّدة والاستعارات البارعة ضمن الخصائص الفنيّة لشوارد الأبيات ، وهو ما أشار إليه القاضي الجرجاني صراحة وأومأ إليـه المرزوقي فيما بيَّنَّاه من علاقة سوائر الأمثال وشوارد الأبيات بالأبواب الثلاثة الأولى من قواعد عمود الشعر العربي .

الباب الثالث
البيت المتفرّد والمعنى

الفصل الأول

الأفـــــــراد

(البيت الفرد - الأبيات الأفراد)

الفَرْدُ في اللغة : الـوَتْـر . والجمع أفراد وفُرادى ، « والفَـرْدُ أيضًـا : الذي لا نظيـر له ، والجـمع أفـراد ... والفَرَدُ والفُرُدُ ، بالفـتح والضـم ... هو منقطـع القرين ، لا مثيل لـه فـي جودتـه »[١] . ومنه الفريد والفرائـد ، وهـو « الشَّـذر الذي يفصل بين اللؤلؤ والذهب ، واحدته فريدة . والفريدُ : الدرّ إذا نُظِمَ وفُصِلَ بغيره . وقيل : الفريد بغير هاء ، والجوهرة النفيسة ، كأنها مُفْرَدَةٌ في نوعها »[٢].

ويدلّ أصل هذه المادة على الوُحْدة[٣] ، وتدور أكثر معانيها على الانفراد والتّميز وانقطـاع النظير والمثل ، ومـن هـذه الوجـوه – كما سنرى – دلّـت الكلمة على نمط خاص مـن أبيات الشعر ، انفرد عن أقرانه وتميّز بالجودة فـي ميدانـه .

ومن أبرز من تناولوا هذا النمط من أبيات الشعر القاضي الجرجاني ؛ فإنّنا نجده يصف بعض أبيات الشعر بأنها من الأفراد أو من أفراد أبيات الشاعر[٤] ، ويختار للمتنبي مائة وثمانية وعشرين بيتًا يرى أنّها من أفراد أبياته[٥] ، ولكنّه ينصّ على أنّ اختياره لتلك الأبيات لم يقصد فيه إلى الاستيفاء والاستقصاء[٦] .

---

(١) اللسان (فرد) . وقد نَقَلَ عن الليّث أن « الفرد في صفات الله تعالى هو الواحد الأحد الذي لا نظير له ولا مثل ولا ثاني » ، ونقل عن الأزهري ردّه عليه بقوله : « ولم أجده في صفات الله تعالى التي وردت في السنّة ، قال : ولا يوصف الله تعالى إلا بما وصف به نفسه ، أو وصفه به النبيُّ صلى الله عليه وسلم ، قال : ولا أدري من أين جاء به الليث » [اللسان (فرد) وانظر : تهذيب اللغة (فرد)].

(٢) اللسان (فرد) . وانظر : أساس البلاغة (فرد) .

(٣) انظر : معجم مقاييس اللغة (فرد) .

(٤) انظر : الوساطة ، على سبيل المثال : ١٢١ ، ١٣١ ، ١٥٩ ، ١٦٠ .

(٥) انظر : المصدر السابق ١٦٢ – ١٧٧ .

(٦) انظر : السابق ١٧٧ – ١٧٨ .

ويذكر القاضي في مستهلّ إيراده لتلك الأفراد المختارة من شعر المتنبي بعض ما يوضّح مفهومه لهذا النوع من الأبيات ؛ فيقول : « وهذه أفراد أبيات منها أمثال سائرة ، ومنها معانٍ مستوفاة ، لم تجد في أخواتها ، وجارات جنبها ما يصلح لصاحبتها ، ولعلّ أكثرها أو معظم ما أثبت منها ، وكثيراً مما ذُكر في دَرْج ما تقدّمها من اللّمع المختارة ، مختارة المعاني مفترعة المذاهب »[1] .

فالبيت الفرد إمّا أن يكون مثلاً سائرًا أو معنىً مستوفى ، وكلا النوعين لا يكون إلا في بيت واحدٍ مستقلّ بنفسه ؛ ففكرة استقلال البيت واستغنائه بنفسه واضحة في مفهوم القاضي لهذا النمط من الأبيات ؛ لأن كلاًّ من الأمثال السائرة والمعاني المستوفاة تحقّق للبيت من الشعر الاستقلال والاستغناء والقدرة على أن تكون وحدة قائمة بذاتها أو أن يكون في داخله أيضًا وحدات قائمة بذاتها من الأمثال السائرة أو المعاني المستوفاة المتعدّدة داخل إطار البيت الواحد ؛ فيكون البيت الفرد بذلك محقّقًا لمبدأ الاستقلال ، وهو مبدأ جمالي اطّرد كونه عنصراً مهمًا من عناصر مفهوم البيت المتفرّد لدى النقّاد القدامى .

ولهذا تضمّن نصّ القاضي السابق قوله : « لم تجد في أخواتها ، وجارات جنبها ما يصلح لصاحبتها ... » أي أنها أبيات أفراد مستغنية بأنفسها عمّا جاورها من الأبيات ، متميّزة عنها بما لها من خصائص الجودة والتفرّد ؛ ولهذا أيضًا يعتذر عما يمكن أن يكون قد وقع خلال تلك الأبيات المختارة من البيت أو البيتين مما جاورها أو صاحبها ؛ فيقول : « والتقطنا من

---

(١) السابق ١٥٩ – ١٦٠ .

عروض الديوان أبياتًا لم نذهب – إن شاء الله في أكثرها – عن جهة الإصابة ، فإن وقع في خلالها البيت والبيتان فلأنّ الكلام معقود به، والمعنى لا يتمّ بدونه ، وما يتقدّمه وما يليه مفتقر إليه ، أو لغرض لا تعظم الفائدة إلا بذكره ، ويضيق هذا القدر من الخطاب عن استقصاء شرحه ، أو لسهو عارض التمييز ، وغفلةٍ لابست الاختيار »[1].

ومن الأبيات الأفراد التي أوردها القاضي للمتنبي[2] :

* أزورهم وسواد الليل يشفع لي وانثني وبياض الصبح يغري بي

* فقد خفيَ الزمانُ به علينـــا كسِلْكِ الدُّرّ يخفيه النظــــام

لقد حَسُنَتْ بك الأوقات حتى كأنّك في فم الدهر ابتســـام

* من يَهُنْ يسهل الهوان عليـه ما لجــــرحٍ بميّـــت إيـلام

* قد كنتُ أُشفقُ من دمعي على بصـري

فاليـوم كلُّ عـــزيزٍ بعـــدكـم هانـا

* ومن نكد الدنيا على الحـــرّ أن يـرى

عـــدوًّا لـه ما من صداقتـــه بُـدُّ

تَـلَـجُّ دموعي بالجفون كأنّما جفوني لعَيْنَيْ كُلِّ باكيةٍ خَـدُّ

* رأيتك فـــي الذيـــن أرى ملوكًا كأنّـك مستقيمٌ في محـــال

فإن تَفُقِ الأنامَ وأنت منهـــم فإنّ المسكَ بعضُ دمِ الغزال

---

(١) السابق ١٧٧ .

(٢) انظر : السابق ١٦٢ – ١٧٧ .

* وخَصْرٌ تنبت الأبصار فيــــه كأنّ عليه من حَـــدَقٍ نِطَاقَا

* كلّمـــا أنبت الزمان قنــاة ركّب المرء في القناة ســنانا

وإذا لم يَكُنْ من المــوتِ بُـدٌّ فمن العـــارِ أن تموت جبانا

* أتى الزمانَ بَنوهُ في شبيبته فسَرَّهم وأتيناهُ على الهَــرَمِ

* قالت : ألا تصحو ! فقلت لها أَعْلَمْتِنِي أنَّ الهـــوى ثَمِــلُ

فوقَ السماءِ وفوقَ ما طلبُـوا فإذا أرادوا غايـــةً نزلـــوا

* وإذا أتتك مذمّتي من ناقصٍ فهي الشهادة لي بأنّي كاملُ

* فما تُرجِّي النفوس من زمنٍ أَحْمَدُ حاليه غيرُ محمُـــودِ

ويلاحظ أن هذه الأبيات الأفراد وغيرها مما اختاره القاضي للمتنبي لا ترتبط بغرضٍ محدّد ، وإن كان أكثرها من باب الغزل والمدح والحكمة ، والفخر بالنفس ، وهي أغراض تفرّد المتنبي بالإجادة فيها ، فكان له منها هذه الأفراد.

وإذا كانت هذه الأبيات الأفـراد أبيات مستغنية بأنفسها ، اشتملت على المثل السائر ، أو المعنى المستوفى ؛ فإنّ استيفاء المعنى لا يعني مجرّد تمامه بتمام البيت ، ولكنّه يشمل أيضًا التمام الفنيّ الذي يعني أنّ الشاعر مثلما استطاع أن يجعل البيت معنى تامًا من حيث بنائه الشكلي ، فإنّـه استطاع أيضًا أن يجعله تامًا من الوجهة الفنيّة من حيث هو معنى تمّت له سمات وخصائص الفرادة التي استأهل بها أن يكون من أفراد أبيات الشاعر ؛ إذ لا يكفي عند القاضي الجرجاني أن تكون « الأفراد » مستقلة مستغنية بأنفسها ، بل لا بد أن تجمع إلى الفرادة الشكلية فرادة المعنى وكونه من المعاني المبتكرة المخترعة ، بل إنّ تفرّد المعنى في هذه الطائفة من أبيات الشعر هو أبرز ما

يُلحظ في حديث النقّاد عنها .

ولا يعدُّ القاضي الجرجاني البيت من أفراد أبيات الشاعر أو مفرداته إلا إذا انفرد باختراع معناه دون سواه ولم يسبق بمثله ، ولهذا كاد أن يعدّ أبياتًا أوردها للمتنبي في وصف الأسد -ضمن قصيدة يمدح بها سيف الدولة- كاد أن يعدّها من أفراده لولا أن البحتري سبقه إلى معناها ، وفي ذلك يقول القاضي - معلّقًا على أبيات المتنبي تلك - : « ولولا أبيات البحتري في هذا المعنى لعددت هذه من أفراد أبي الطيب »[١] وهذا النصّ قاطع الدلالة على أن الأبيات الأفراد هي الأبيات التي لا يُعلم لغير الشاعر في معناها مثلها ، فكأنها سُمِّيت « أفرادًا » ونُسبت إلى الشاعر في مثل قولهم : من أفراد فلان الشاعر؛ لأنّه اختص بها دون غيره ، وانفرد بها دون سواه ، ألا ترى كيف منعت أبيات البحتري في المعنى المشار إليه اختصاص أبيات المتنبي بالتفرّد في هذا الباب !

والبيت الفرد عند القاضي الجرجاني بيتٌ ينتمي إلى سياقٍ يتفرّد فيه هو سياق المعنى ، ولا يلزم الناقد - فيما يرى - أن ينبّه على البيت المختار من هذا السياق بمثل ما نبّه عليه بعض النقاد من مثل قولهم : « معنى فرد ، وبيت بديع ، ولم يُسبق فلان إلى كذا ، وانفرد فلان بكذا »[٢] ، ويرى أيضًا أن ليس لأحدٍ أن يلزمه بمثل ذلك ؛ فيقول : « وليس لك أن تلزمني تمييز ذلك وإفراده والتنبيه عليه بأعيانه كما فعله كثير ممن استهدف للألسن ولم يحترز من جناية التهجّم ... ؛ لأني لم أدَّع الإحاطة بشعر الأوائل والأواخر ؛ بل لم أزعم أنّي نصفته سماعًا وقراءة ، فدع الحفظ والرواية . ولعلّ المعنى الذي أسمه بهذه

(١) الوساطة ١٣١ .

(٢) السابق ١٦٠ .

السمة ، والبيت الذي أضيفه إلى هذه الجملة في صدر ديوان لم أتصفّحه ؛ أو تصفّحته ولم أعثر بذلك السطر منه ، أو عساني أن أكون رويته ثم نسيته ، أو حفظته لكني أغفلت وجه الأخذ منه ، وطريقة الاحتذاء به »[١] .

ولهذا فإنّه يرى أن تعيينه الأبيات الأفراد إنما هو على سبيل الظن والتغليب ، لا على سبيل « اليقين الثقة والعلم والإحاطة »[٢] . وهذا السبيل هو ما عليه كثير من الأحكام المحكيّة عن النقاد العرب القدامى في تفضيل بعض أبيات الشعر العربي في سياق ما ، سواء أكان ذلك في سياق المعاني كما في الأبيات الأفراد وغيرها من طوائف هذا النوع ، أو في سياق الأغراض الشعرية كأغزل بيت ، وأمدح بيت ، وأفخر بيت ، ونحو ذلك مما يُنصَّب فيه بيت من أبيات الشعر بوصفه أفضل ما ورد في غرضه أو معناه . وقد أخذ بعض المعاصرين من المستشرقين والنقاد العرب على النقاد العرب القدامى مثل تلك الأحكام المطلقة[٣] ، دون أن يعوا أنها إنما تكون منهم على سبيل الظنّ والتقريب لا على سبيل اليقين والقطع ، ويكفي أن نذكّر هنا بجواب الفرزدق حين سئل « عن أجود بيت للعرب ، فقال : إن تفضيل بيت واحد على سائر شعر العرب لشديد ولكن أحسن لبيد كلّ الإحسان في قوله :

واكذب النفس إذا حدثتها   إن صدق النفس يزري بالأمل »[٤] .

فإنّ ذلك يشير إلى أنهم لا يفضّلون مثل تلك الأبيات تفضيلاً يقينيًا ، ومن ذا الذي يزعم ذلك ؟ ! وفي نصوص القاضي التي تقدّمت ما يشير إلى إشكال ذلك

---

(١) المصدر نفسه .

(٢) نفسه .

(٣) انظر : ص ١٨ من هذا البحث .

(٤) خاصّ الخاص ١٠١ .

عليه وظنّه أنهم يريدون به التفضيل المطلق ، فلما أشكل عليه ذلك تهيّبه وعلّل وقوعه منه في الوقت بعد الوقت بالانقياد للظنّ وما يغلب على النفس .

ولمّا كانت الأبيات الأفراد هي أفضل الأبيات في معانيها ؛ فإنّها كانت المادة الشعرية التي تشكّل منها باب السرقات في النقد العربي القديم ؛ لأنّه يقوم على الموازنة بين أبيات أفراد تنتظم في سياق معنى من المعاني بين سابق ولاحق ، ومؤثّر ومتأثّر .

وقد فطن القاضي الجرجاني إلى علاقة مهمة بين الأبيات الأفراد وذلك السياق ، فرأى أنّ مثل تلك الأبيات لا تكون « باكورة الخاطر ولا تسمح بها القريحة إلا بعد الدربة وطول الممارسة »[١] وأنها لا « تندر فلتة وتصدر بغتة »[٢] بل لا بد أن يكون « لها مقدّمات سهّلت سبيلها ، وأخوات قرّبت مأخذها »[٣] .

وهذا جزء مهم من تصوّر النقاد العرب القدامى لعلاقة البيت الفرد بسياقٍ متشكّل من أبيات أخرى سابقة للشاعر نفسه أو لغيره من الشعراء ، بوصف ذلك البيت الفرد نتاجَ تلك الأبيات ، وبوصف أبيات ذلك السياق قادرة على أن تتيح تفرّد ما بعدها ؛ فالبيت الفرد – وفق هذا التصور – نتاج تراكم أبيات متفردة سابقة ، ولا بد أن يكون الناقد مستوعبًا لذلك السياق ، لكنه لن يكون – في كل الأحوال – محيطًا بكل الأبيات في سياق معنىً من المعاني ، ولهذا تحرّج القاضي الجرجاني – كما تقدّم – من إطلاق الحكم بتفرّد الأبيات التي اختارها للمتنبي ، أو التي يختارها غيره لشاعر ما ، مما يوصف بأنّه « معنى فرد » أو « بيت بديع » .

ومن أجل ذلك أيضًا يلتمس القاضي الجرجاني العذر للشعراء المحدثين

(١ – ٣) الوساطة ١٦١ .

من معاصريه وممن بعدهم ، في عدم تحصيلهم للأبيات الأفراد ؛ لأنّ القدماء قد سبقوا إلى أكثر المعاني ، ومتى أجهد أحدهم « نفسه وأعمل فكره وأتعب خاطره في تحصيل معنًى يظنه غريبًا مبتدعًا ، ونظم بيتٍ يحسبه فردًا مخترعًا، ثم تصفّح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه ، أو يجد له مثالاً يغضّ من حسنه »[١] ، ولهذا أيضًا يحظر على نفسه ولا يرى لغيره « بتّ الحكم على شاعرٍ بالسرقة » [٢] . ومعنى ذلك أنّه مع إيمانه بأنّ للبيت الفرد سياقًا يُستمد منه ، فإنه – في الوقت نفسه – لا يقطع بسرقته ، وهذه نظرة ناقد حصيف فيها كثيرٌ من الاتّزان والموضوعية ، ذلك أن البيت الفرد المخترع كما يكون ناشئًا في بعض الأحيان عن تأثّر بالسياق المتقدّم من الأبيات الأفراد ، يكون في أحيان أخرى من قبيل وقع الحافر على الحافر .

ولا فرق عند القاضي الجرجاني بين (البيت الفرد) و (البيت المفرد) ؛ فكلاهما مترادفان في الدلالة على الأبيات المبتكرة المعاني[٣] . ويُلحق بالأبيات الأفراد أو المفردة – عنده – الأبيات المأخوذة التي يتصرف الشاعر في معناها بإخفائه أو بنقله إلى معنى آخر ، فهي عنده كالأفراد لأنّ التعب في إخفائها أو نقلها لا يقل عن التعب في ابتدائها[٤] .

ولهذا فإنّه يجعل بعض أبيات المتنبي التي سُبق إلى معناها كالأبيات المفردة لما له فيها من إحسان الإخفاء أو النقل ؛ فمن ذلك قوله عن ملاحظة المتنبي بيتي ابن الرومي :

---

(١) المصدر السابق ٢١٥ .

(٢) المصدر نفسه .

(٣) انظر : الوساطة ٢١٧ ، ٢٣٩ ، ٢٥٣ .

(٤) انظر : المصدر السابق ٢١٧ ، ٢٣٩ .

« لو حَزَّ من جسمه لسائله   أنْفَسَ أعضائه لما ألِمَا

....

مِلْتُ إلى من يكاد بينكما   لو كنتما السائِلَيْنِ ينقسم

... لاحظ هذا فأخفاه وأحسن ما شاء فقال :

إنّك من معشر إذا وهبوا   ما دون أعمارهم فقد بخلوا

فجاء به معنى مفردًا ، وهو من باب السماحة بالروح والغرض واحد » [١] ؛ فقد جعل القاضي الجرجاني هذا البيت من المعاني المفردة لما فيه من إحسان الأخذ بالإخفاء .

ومن ذلك أيضًا دفاعه عن المتنبي حين ألمّ بقول بعضهم :

« إني رأيتك في نومي تعانقني   كما تعانق لامُ الكاتبِ الألِفَا

... فقال :

دُونَ التَّعانُقِ ناحِلَيْنِ كَشَكْلَتَيْ   نَصْبٍ أدقَّهُمَا وضَمَّ الشَّاكِلُ »[٢]،

وتعقيبه عليه بقوله : « فكأنّه معنى مفرد ، ولئن أخذه منه كما يزعمون فما عليه مَعْتَب ، لأن التعب فيه ونقله لا ينقص عن التّعب في ابتدائه » [٣] . وفي موضع آخر وصف بيتًا للمتنبي بأنّه كالمفرد ؛ لأنّ أبا الطيّب أخذه من قول بعضهم :

* كأنّي قَذىً في عينِ كُلِّ بلادِ *

---

(١) المصدر السابق ٢١٦ ، ٢١٧ .

(٢) السابق ٢٣٩ .

(٣) المصدر نفسه .

فقال « أبو الطيب – وهو منقول إلى معنى آخر كالمفرد – :

يُخَيَّلُ لي أنَّ البلادَ مَسَامِعي وأنيَّ فيها ما تقول العواذل »[١].

ويرى القاضي الجرجاني أن التناسب بين الأبيات الأفراد المأخوذ بعضها من بعض قد يدقّ ويغمض إذا وقع مع اختلاف الأغراض والمقاصد ، حتى تحتاج إلى أن « تتأمل هذه الأبيات فتعرف انتساب بعضها إلى بعض ، واتصال كل واحد منها بصاحبه ، مع افتنان مذاهبهما ، واختلاف مواقعها »[٢]، « ولن تكمل ذلك حتى تعرف تناسب قول لبيد :

وما المال والأهلون إلا ودائعُ ولا بدّ يومًا أن تردّ الودائع

وقول الأفوه الأودي :

إنما نعمة قومٍ متعةٌ وحياة المرء ثوبٌ مستعار

وإن كان هذا ذكر الحياة ، وذلك ذكر المال والولد ، وكان أحدُهما جُعِلَ وديعة ، والآخر عارية »[٣] . وحتى تعرف تناسب ما بين البيتين وإن كان أحدهما نسيبًا والآخر مديحًا أو كان هذا هجاءً وذاك افتخارًا[٤] ، أو كان من لطيف السرق الذي يجئ على وجه القلب والنقض[٥] .

ويتصل بما سبق حديثُ القاضي الجرجاني عن تفاضل الشعراء المتنازعين للمعاني المشتركة المبتذلة « بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر ؛

---

(١) السابق ٢٥٣ .

(٢) السابق ٢٠١ .

(٣) الوساطة ٢٠١ .

(٤) المصدر السابق ٢٠٤ .

(٥) السابق ٢٠٦ .

فتشترك الجماعة في الشيء المتداول ، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب ، أو ترتيب يُستحسن ، أو تأكيد يوضع موضعه ، أو زيادة اهتدى لها دون غيره ؛ فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع ، كما قال لبيد :

وجَلاَ السُّيُول عن الطُّلُولِ كأنّها زُبُرٌ تُجِدُّ مُتُونَهـــا أقْلامُهـا

فأدّى إليك المعنى الذي تداولته الشعراء ، قال امرؤ القيس :

لِمَنْ طَلَلٌ أبصَرْتُه فَشَجَاني كَخَطِّ زَبُورٍ في عَسِيبِ يماني

وقال حاتم :

أتَعْرِفُ أطْلالاً ونؤيًا مُهَـــدَّمًا كخطّك في رَقٍّ كتابًا مُنَمْنَمــا

وقال الهذلي :

عَرَفْتُ الديار كرَســـمِ الكتــا بِ يَزْبُره الكاتبُ الحِمْيَــري

وأمثال ذلك مما لا يحصى كثرة ، ولا يخفى شهرة ، وبين بيت لبيد وبينها ما تراه من الفضل ، وله عليها ما تشاهد من الزيادة والشّفّ »[1] .

وهذا ملمحٌ مهمٌ يدلّ على أن الشاعر قد يضيف من صنعة الشعر وإبداعه ما يجعل المعنى المبتذل المشترك في صورة المبتكر المخترع ، فيكون بيته من الأبيات الأفراد ، بما فيه من إضافة اللفظ المستعذب ، أو الترتيب المستحسن ، أو بما يكسو به المعنى المطروق من اللفظ الرشيق الذي « إذا قسته إلى غيره وجدت المعنى واحداً ، ثم أحسست في نفسك عنده هزة ، ووجدت طربةً تعلم لها أنه انفرد بفضيلة لم يُنازع فيها »[2] ، أو بجمع الكلام الطويل في بيت واحد

---

(١) الوساطة ١٨٦ ، ١٨٧ .

(٢) المصدر السابق ١٨٨ .

والإضافة إليه والزيادة عليه « زيادة لا تقصر عن معنى منفرد »[١] يصبح بها البيت المفرد بمنزلة بيتين أو أكثر من هذا النوع المتميز من الأبيات ، أو غير ذلك من وجوه إتقان الصنعة والتفرّد على السابقين[٢] .

ومتى جاءت السرقة هذا المجيء ونحت هذا المنحى لم تُعدَّ عند القاضي الجرجاني « مع المعايب ، ولم تُحص في جملة المثالب ، وكان صاحبها بالتفضيل أحقّ ، وبالمدح والتزكية أولى »[٣] ؛ لأنّ القاضي لا ينظر في سياق الأبيات الأفراد إلى السبق التاريخي بقدر ما ينظر إلى السبق الفني الذي يحكم من خلاله للبيت أو عليه ، وهي نظرة تتفق مع منهجه الذي أفصح عنه في صدر كتابه[٤] .

ولما كان البيت الفرد في معناه لا يكون كذلك إلا بتمام وجوه الصنعة من جهتي *اللفظ* والمعنى معًا – بوصفهما *وجهين لعملة واحدة* – ، ولا ينحصر تفرّده في مجرّد تحقّق المعنى المبتكر المخترع ؛ وجدنا القاضي الجرجاني يقرن في شرح مفهوم الابيات الافراد بين اختراع المعاني وسهولة الالفاظ ، ويجعلهما معًا من الخصائص الفنيّة للأبيات الأفراد ، التي تجمع بهما فضائل الطبع والصنعة ؛ فتكون بذلك من الشعر السهل الممتنع ، وذلك حين تحدث عن ميميّة المتنبيّ التي وصف فيها الحمى ؛ فقال: « وهذه القصيدة كلُّها مختارة ، ولا يُعلم لأحد في معناها مثلها . والأبيات التي وصف فيها الحمّى أفراد ، قد اخترع أكثر معانيها وسهّل في ألفاظها ؛ فجاءت مطبوعةً مصنوعة . وهذا

---

(١) السابق ١٨٩ ، ١٩٠ .

(٢) انظر : السابق ١٨٦ – ١٩٢ .

(٣) السابق ١٨٨ .

(٤) انظر : السابق ١٥ فما بعدها .

القسم من الشعر هو المطمع المؤيس »[1] .

وبهذا يرتبط مفهوم الأبيات الأفراد بتجويد الصنعة الشعرية والبلوغ بها حداً تصبح به هذه الطائفة من الأبيات من النمط العالي الشريف الذي لا يُقدر عليه بسهولة ، ليس في باب المعاني المفترعة فحسب ، بل وفي الصورة اللفظية التي لا تُتَصوّر مستقلة عنها .

وبسبب من هذا استخدم الخالديان مصطلح « الأفراد » في وصفهما بيت بشار [2]:

كأن مُثَار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبه

حين وازناه بما ورد في معناه لدى شعراء آخرين : (مسلم والنمري والعتّابي والبحتري والعكّوك وابن المعتزّ والمتنبيّ وابن أبي فنن وغيرهم) ؛ ففضّلاه على أبيات هؤلاء المفردة في هذا المعنى، بقولهما : « وبيت أبي معاذ أفضل وأحسن، وأصنع وأرصن ، وهو من محاسن شعره ، وأفراد أبياته »[3] ؛ فجعلا هذا البيت من محاسن شعره وأفراد أبياته لما فيه من تفرّد الصنعة الشعرية ، فربطا بذلك بين مفهوم الأبيات الأفراد وجودة الصنعة ورصانتها .

ويتّضح من هذا أيضاً أنّ الخالديين يستخدمان مصطلح الأبيات الأفراد للدلالة على الأبيات التي تفرّدت في باب المعنى الذي قيلت فيه ، وانفرد أصحابها بما تضمنته من أسباب الجودة الفنيّة ، وهما يلتقيان في ذلك مع ما ورد من مفهوم الأفراد عند القاضي الجرجاني .

---

(١) الوساطة ١٢١ .

(٢) انظر : المختار من شعر بشار ١ – ٣ .

(٣) المختار من شعر بشار ٣ .

ويؤكد أبو العلاء المعرّي علاقة مفهوم الأبيات الأفراد بقوّة وقدرة الصناعة الشعرية التي تمكّن الشاعر من الهيمنة على ما تقتضيه صناعة الشعر من الملاءمة بين جهتي الصورة والمعنى ؛ فيصف – من أجل ذلك – بيت المتنبيّ :

يردّ يداً عن ثوبها وهـو قادر ويعصي الهوى في طيفها وهو راقد

يصفه بأنه من « الأفراد الأفذاذ »[١] ؛ لأن صناعة الشعر قد أوجبت عليه « أن يقول : يردّ يداً عن ثوبها وهو مستيقظ ، فلم يطاوعه الوزن ، فلم يخرج عن الصنعة قوةً وقدرةً فقال : « قادر » وهو عكس « راقد » في الصورة والمعنى ، أمّا في الصورة فهو من جناس العكس ، وأمّا في المعنى فإنّ الراقد عاجز ، وهو ضدّ القادر ، فتمّ له الطباق صورةً ومعنى وهذا من الأفراد الأفذاذ »[٢] .

وإبداع المعنى في الأبيات الأفراد المتّصل بالتّمكّن من وجوه الصّنعة الشعرية ، قد أتاح الربط بين البيت الفرد والبيت البديع ؛ فرأينا شاعراً مثل المتنبي يستخدمهما بوصفهما مترادفين في قوله[٣] :

ذكر الأنام لنا فكان قصيـدة كنت البديع الفرد من أبياتها

ورأينا –فيما مرّ من نصوص القاضي الجرجاني– أنّه يقرن بين « البيت الفرد » و « البيت البديع » في أكثر من موضع ، ورأينا كذلك أنّ النقاد الذين استعملوا هذا المصطلح (الفرد – الأفراد) قد تناولوه – بالإضافة إلى مفهوم المعنى المتفرّد – متعلقًا بتحسين الوجوه الفنيّة التي يكون بها البيت بديع الصنعة ، كما رأينا عند القاضي الجرجاني نفسه ، وعند الخالديين والمعرّي فيما

(١) البديع في نقد الشعر ١٧٥ .

(٢) المصدر نفسه .

(٣) ديوانه ١/٣٥٧ . (بشرح البرقوقي) .

مضى من نصوصهم .

وبسببٍ من هذا تحولّت بعض ضروب صناعة الأبيات الأفراد إلى أنواعٍ بديعية ، شأنها في ذلك شأن كثير من ضروب صناعة كثيرٍ من طوائف الأبيات المتفرّدة ، التي تأكد في غير موضع من هذا البحث أنها كانت القاعدة والأساس الذي بُني عليه علم البديع ، أحد علوم البلاغة الثلاثة .

فمن وجوه صناعة الأبيات الأفراد التي آلت - فيما بعد - إلى نوع من أنواع البديع ، ما تناوله أبو العلاء في بيت المتنبي الذي سبق : (يردّ يدًا عن ثوبها وهو قادر ...) ، فقد سُمّي ذلك الضرب عند أهل البديع « الطاعة والعصيان »[1] وهو باب « يُمتَحَنُ به العالمُ والناقدُ وتُعرَفُ به فضيلة الكاتب والشاعر وهو أن يريد البيت على ما تقتضيه صناعة النقد فلا يوافقه الوزن فيأتي بما لا يخرج عن الصناعة »[2] . ويرى كثير من البلاغيين أنّ أبا العلاء قد استخرج هذا الفن من نظره في شعر المتنبي[3] ، ولعلّ ذلك يرجع إلى شيوع الأبيات الأفراد في شعر المتنبي ، يشهد لذلك أنّ القاضي الجرجاني - كما مرّ فيما سبق - قد عدّ له منها مائة وثمانية وعشرين بيتًا ، وهي مظنّة فنون أبواب البديع ومنها هذا الفنّ .

والربط بين البيت الفرد والبديع وصنعة الشعر ذو صلة وثيقة بربط البيت الفرد بالمعاني المبتكرة المفترعة التي لم يُسبق إليها أصحابها ؛ لأنها لا تكون

---

(١) انظر على سبيل المثال : البديع في نقد الشعر ١٧٥ ، وتحرير التحبير ٢٩٠ ، وبديع القرآن ١٠٩ ، وحسن التوسل ٢٧١ ، ونهاية الأرب ١٤٦/٧ ، وأنوار الربيع ١٧/٦ .

(٢) البديع في نقد الشعر ١٧٥ .

(٣) انظر على سبيل المثال : تحرير الحبير ٢٩٠ ، وخزانة الأدب لابن حجّة ٣٩٦/٢ .

كذلك إلا إذا كانت بديعة الصنعة ، إذ الإبداع في المعنى في الأبيات الأفراد فرع عن الإبداع في الصنعة . وبهذا تتحقق للأبيات الأفراد خصائص الجودة الفنية من جهتي اللفظ والمعنى معًا ، لكنها خُصَّت بالتأكيد على علاقتها بالمعاني المخترعة المبتكرة . لأن خصائص الجودة في الصورة واللفظ والنظم أكمل ما تكون حين تشكّل معنًى فردًا مخترعًا .

ولهذا دخلت تحت الأبيات الأفراد التي استخرجها القاضي الجرجاني من شعر المتنبي طوائف أخرى من الأبيات المفردة ، كالأبيات المتفرّدة من أبيات المعاني ، وأبيات الحكمة ، والأمثال السائرة[١] .

وتستمرّ علاقة الأبيات الأفراد بالمعاني المبتكرة لدى الثعالبي ؛ وتبدو واضحةً في إضافته « الأفراد » إلى المعاني حين يقدّم لبعض الأبيات المختارة المفضّلة للشعراء ؛ فيقول بين يدي البيت أو الأبيات : « ومن أفراد معانيه قوله ... »[٢] .

وإذا كان القاضي الجرجاني يؤكد على كون البيت الفرد بيتًا واحدًا في مفهومه لهذا النوع من الأبيات المتفردة وفي شواهده أيضًا ، فإنّ الثعالبي يطلق لقب « الأفراد » على المعاني المفردة الواردة في أكثر من بيت ، فيجعل منها ما يكون في البيتين ، والثلاثة[٣] ، وقد تبلغ في بعض الشواهد أربعة أبيات فما فوقها[٤] . ومن شواهده التي تعددت فيها الأبيات ما يشكّل صورة

---

(١) انظر : الوساطة ١٦٢ – ١٧٧ .

(٢) انظر على سبيل المثال : الإعجاز والإيجاز ١٩٨ ، ٢٣٣ ، ٢٦٥ ، ٢٦٩ .

(٣) انظر على الترتيب : الإعجاز والإيجاز ٢٣٣ – ٢٣٤ ، ٢٦٩ ، ١٩٨ .

(٤) انظر على سبيل المثال : الإعجاز والإيجاز ٢٦٥ ، وخاص الخاص ٢٢٩ – ٢٤٦ .

واحدة متصلة [١] ، ومنها ما يقوم كل بيت منها بنفسه[٢] ، وهو في الحالين يجعل جملة تلك الأبيات من أفراد معاني الشاعر الذي سيقت له . لكنّ الثعالبي لا يخرج في كل ذلك عن كون الأفراد هي أبيات الشاعر المبتكرة المعنى ، وقد أورد لنفسه جملةً من تلك الأبيات في بابٍ أفرده لها ختم به كتابه « خاص الخاص » ، جعله « في أفراد معانٍ لمؤلف الكتاب لم يُسبق إليها »[٣] .

كل ذلك يؤكد ثبات علاقة مصطلح « البيت الفرد – الأبيات الأفراد » بالأبيات المتفرّدة بما فيها من المعاني المخترعة التي لم يُسبق إليها الشاعر ؛ ومن أجل ذلك ؛ فإنّ كثيراً من النقاد العرب القدامى الذين استعملوا هذا المصطلح ، يضيفونه إلى الشاعر ؛ أمّا بإضافته إلى اسم الشاعر كما صنع القاضي حين نسب الأفراد إلى المتنبي في مثل قوله : « ... هذه من أفراد أبي الطيّب »[٤] . وإمّا بإضافته إلى أبيات الشاعر كما صنع الخالديان في تعليقهما على بيتٍ لبشار ينتمي إلى هذا النوع ؛ فقالا : « وهو من محاسن شعره وأفراد أبياته »[٥] ، وإما بإضافته إلى معانيه كما فعل الثعالبي في كثيرٍ من المواضع المشار إليها قبل قليل . وربما أورد بعض النقاد « الأفراد » وصفاً للأبيات المتفردة ذاتها دون إضافتها إلى اسم الشاعر أو أبياته أو معانيه ؛ فيقولون تعليقاً على بعض الأبيات المتفرّدة « وهذا من الأفراد الأفذاذ »[٦] ، أو يصفون أبياتاً بعينها بأنّها « أفراد »[٧] .

---

(١) كبعض الأفراد التي أوردها في الإعجاز والإيجاز ٢٣٣ – ٢٣٤ ، ٢٦٥ ، وفي خاص الخاص ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣٤ .

(٢) مثل بعض الأفراد الواردة في خاص الخاص ٢٣١ ، ٢٣٣ ، ٢٣٥ . وأظهرها ما ورد في خاص الخاص ٢٣٩ فقد أورد هنا عشرة أبيات من أفراده في المديح ؛ فهي على اتّصالها واتحاد غرضها وكونها من قصيدة واحدة يصلح كل بيت منها أن يكون مستغنياً بنفسه فرداً في معناه .

(٣) انظر : خاص الخاصّ ٢٢٩ – ٢٤٦ .

(٤) الوساطة ١٣١ .

(٥) المختار من شعر بشار ٣ .

(٦) انظر : البديع في نقد الشعر ١٧٥ .

(٧) انظر : الوساطة ١٢١ ، ١٣١ ، ١٥٩ .

ولعلّ أحقّ الأبيات بلقب « الأفراد » تلك الأبيات التي يوردها النقاد والبلاغيون تحت مسمّى « المعاني العقم » ، أو « التشبيهات العقم » ؛ ذلك أنّها مفردة في بابها غير قابلة لأن يستخرج منها غيرها ، فهي أبيات غير منتجةٍ في المعنى الذي قيلت فيه ، ولعلّ أوّل من سمّاها بهذا الاسم وعلّل تسميتها هارون الرشيد في قوله للأصمعي : « أتعرف يا أصمعي تشبيهًا أفخم وأعظم ، في أحقر مشبّه وأصغره ، وأنزر شيء في أحسن معرض ، من قول عنترة ، الذي لم يسبقه إليه سابق ولا نازعه منازع ، ولا طمع في مجاراته فيه طامع ، حين شبّه ذباب الرّوض العازب في قوله :

وخلا الذباب بها يُغنيّ وحدَه غَرِدًا كفعل الشارب المترنِّم

هَزِجًا يحكُّ ذراعَه بذراعه فِعْلَ المُكِبِّ على الزِّ نادِ الأجذم

ثم يا أصمعي ، هذا من التشبيهات العقم التي لا تنتج ، وشُبِّهَتْ بالريح العقيم التي لا تُنتج ثمرة ، ولا تُلقح شجرة »[1] .

والتشبيهات العقم أبيات معدودة نادرة في الشّعر ؛ يقول الأصمعي : «أجمع أبو عمرو بن العلاء وخلف الأحمر ويونس - وهؤلاء أهل العلم بالشّعر - أنّ التشبيهات العقم التي انفرد بها أصحابها ، ولم يشركهم فيها غيرهم ممن تقدّم ، ولا ممن تأخر أبيات معدودات : أحدها قول عنترة في تشبيه حناك الغراب بالجَلَمين :

ظَعَنَ الذين فراقهم أتوقَّعُ وجرى بِبَيْنِهِمُ الغرابُ الأبْقَعُ

حَرِقُ الجناحِ كأنّ لَحْيَيْ رأسه جَلَمَانُ بالأخبارِ هَشٌ مُولَعُ

---

(١) حلية المحاضرة (تحقيق : ناجي) ١/٧٥ .

وقول عديّ بن الرّقاع في تشبيه قرن الظبي :

تُزْجِي أَغَنَّ كأنَّ إبرةَ رَوْقِـــه قَلَمٌ أصاب من الدواة مدادها

وقول الراعي يصف قانصًا جعد الرأس ، دنس الثياب :

فكأنّ فروة رأسه من شعـــره زُرِعَتْ فأنبت جانباهـــا فُلْفُلاَ

وقول بشر بن أبي خازم يُشبِّه عروق الأرطي إذا حفر أصله الثور بأظلافه بالأعنّة :

يُثِيرُ ويُبْدِي عن عُروقٍ كأنّهـــا أعنَّـةُ خـــرّازٍ تُحَـطُّ وتُبْشَــرُ

شبّه عروق الأرطي بحمرة الأعنّة أي كأنّها أعنة خَرَّازٍ بين جديد وبال .

وقال الطّرماح في وصف النعام :

مُجْتَابُ شَمْلَـةِ بُرْجُدٍ لسَرَاته قدرًا ، وأسلم ما سواه البرجُدُ

وقول ذي الرُّمة في تشبيه الليل ، ولم أجد قبله ولا بعده في هذا المعنى مثله ، إلا أنهم قد شبّهوا الليل بالطيلسان في خضرته وأمواج البحر وغير ذلك:

وليلٍ كجلباب العروس ادرعتُــه بأربعةٍ والشخصُ في العين واحدُ

أحَمُّ عِلاقيٌّ وأبيـــضُ صارمٌ وأَعْيَسُ مَهْـــرِيٌّ وأروعُ ماجـدُ

وقول مضرّس بن ربعي في صفة نعامة :

صفراءُ عاريةُ الأكارِعِ رأسـها مثلُ المدقِ وأنفها كالـمِبْرَدِ »[1] .

وقد أضاف الأصمعي إلى « هذه التشبيهات التي سبق إليها قائلوها ،

---

(١) حلية المحاضرة (تحقيق هلال ناجي) ١/٧٧ - ٧٩ .

وقصَّر عنها طالبوها ، بل لم يتعرّض لها متعرّض من الشّعراء »[١] عدداً من الأبيات العقم لشعراء آخرين ، ونقل الحاتمي الذي روى عن الأصمعي تحديد القدماء للتشبيهات العقم التي تقدّمت وروى عنه ما أضافه ، نقل ما أضافه بعض النقاد إلى تلك الأبيات ، ثم زاد هو نفسه فيها أبياتًا يراها من أحسن التشبيهات[٢] .

وقد أكّد الجاحظ ما قرّره الرواة قبله من أنّ الأبيات العقم مما لا يَقْدِرُ على مشاركة قائليها فيها أحد ؛ وذلك أنّه « لا يعلم في الأرض شاعرٌ تقدّم في تشبيه مصيب تامّ ، وفي معنى غريب عجيب ، أو في معنى شريف كريم ، أو في بديع مخترع ، إلا وكلٌّ من جاء من الشعراء من بعده أو معه ، إن هو لم يَعْدُ على لفظه فيسرق بعضه أو يدّعيه بأسره ، فإنّه لا يدع أن يستعين بالمعنى ويجعل نفسه شريكًا فيه ... أو لعلّه أن يجحد أنّه سمع بذلك المعنى قطّ ، وقال إنّه خطر على بالي من غير سماع كما خطر على بال الأول ... إلا ما كان من عنترة في صفة الذباب ؛ فإنّه وصفه فأجاد صفته فتحامى معناه جميعُ الشعراء فلم يعرض له أحدٌ منهم ... »[٣] .

ويقرّر الجاحظ أنّ من المعاني ما يغلب أصحابها عليها حتى لا يعرض لها من بعدهم شاعر ؛ « ... يقول بشار :

كأنّ مثار النقع فوق رؤوسهم (*) وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبُهْ

(١) المصدر السابق ٧٩ .

(٢) المصدر السابق ٨٠ فما بعدها .

(٣) الحيوان ٣/٣١١ - ٣١٢ .

(*) المشهور في رواية البيت : (رؤوسنا) ، وهو ما يؤيده سياق البيت . انظر على سبيل المثال : المختار من شعر بشار ص ١ .

وقال عمرو بن كلثوم :

تبني سنابكهم من فوق أرؤسهم ... سقفًا كواكبه البيض المباتيـر

وهذا المعنى قد غلب عليه بشار ، كما غلب عنترة على قوله :

فترى الذباب بها يُغنّي وَحْــدَه ... غردًا كفعل الشارب المتــرنّم

هَزِجاً يَحُكُّ ذراعَه بذراعــه ... فِعْلَ المُكِبِّ على الزنادِ الأَجْذَمِ

فلو أنّ امرأ القيس عرض في هذا المعنى لعنترة لافتضح »[١] .

وعلى هذا فإنّ الجاحظ يشير إلى نوعين من الأبيات المتفردة في الصورة أو المعنى أو البديع : نوع تقع فيه المحاكاة ويتنازعه الشعراء ؛ فهو مصدر إلهام وعامل إنتاج لكثير من أبيات ذلك المعنى أو الباب الذي قيل فيه ، ونوع يستعصي على الشعراء فلا يعرض له منهم أحد، وكلاهما من الأبيات المتفردة، غير أنّ النوع الثاني ينفرد بالتميّز في بابه دون مشاركة غيره له فيه ، وهذه أهمّ خصائص المعاني العقم أو التشبيهات العقم عند الرواة والنقّاد ؛ فإنّ المعنى فيها معنىً فرد عقيم لا يتولّد منه في بابه معنى آخر ، حتى لو رامه أشعر الشعراء ، وهذا أمرٌ في حاجةٍ إلى تفسير .

وقد نجد تفسير ذلك فيما نقله عبد القاهر من تعليل بعضهم لانفراد مثل هذه الأبيات بمعانيها ، وكونها عقمًا لا تنتج غيرها في بابها ، حتى يحكم لصاحبها بالتفرّد بها دون سواه ؛ وذلك قولهم : « ... إنّا لنعلم من حال المعاني أنّ الشاعر يسبق في الكثير منها إلى عبارة يُعلم ضرورة أنها لا يجيء في ذلك المعنى إلا ما هو دونها ومنحطّ عنها ، حتى يُقضى له بأنّه قد غلب

(١) الحيوان ٣/١٢٧ .

عليه واستبدّ به »[١] ، ويستشهدون لذلك بما قضى به الجاحظ لبشّار وعنترة[٢] ، في نصّه السابق ، ثمّ يعلّلون لذلك قائلين : « وليس ذاك لأنّ بشارًا وعنترة قد أوتيا في علم النظم جملةً ما لم يُؤْتَ غيرُهما ، ولكن لأنّه إذا كان في مكان خبئ فعثر عليه إنسانٌ وأخذه ، لم يبق لغيره مرامٌ في ذلك المكان ، وإذا لم يكن في الصّدَفَةِ إلا جوهرةٌ واحدةٌ ، فعمد إليها عامدٌ فشقّها عنها ، استحال أن يستام هو أو غيره إخراج جوهرة أخرى من تلك الصّدفة . وما هذا سبيله في الشعر كثيرٌ لا يخفى على من مارس هذا الشأن . فمن البيّن في ذلك قول القطامي :

فهنّ ينبذن من قولٍ يصبن به ... مواقع الماء من ذي الغُلَّةِ الصادي

وقول ابن حازم :

كَفَاكَ بالشَّيْبِ ذنبًا عند غانيةٍ ... وبالشباب شفيعًا أيّها الرّجُلُ

وقول عبد الرحمن بن حسان :

لم تَفُتْها شمسُ النّهار بشيءٍ ... غير أنّ الشباب ليس يدوم

وقول البحتري :

عريقون في الإِفْضَالِ يُؤْتَنَفُ النَّدَى

لناشِئِهِمْ مِنْ حَيْثُ يُؤْتَنَفُ العُمُرُ

لا ينظر في هذا وأشباهه عارفٌ إلا علم أنّه لا يوجد في المعنى الذي يُرَى مثله ، وأن الأمر قد بلغ غايتَه ، وأنْ لم يبقَ للطّالبِ مَطْلَبٌ »[٣] .

(١) الرسالة الشافية في الإعجاز (ضمن : دلائل الإعجاز ٦٠٢) .

(٢) المصدر السابق ٦٠٢ – ٦٠٣ .

(٣) السابق ٦٠٣ – ٦٠٤ .

وهذا التفسير غيرَ مقنع من وجوه ؛ فهو أوّلاً ينكر فضيلة النظم والصياغة في تفرّد مثل تلك الأبيات العقم وانفرادها في بابها ، وذلك ما لا يقوله أحد ، ويكفي أن نشير إلى أنّ المعنى الذي طرقه بشار في بيته:(كأنّ مثار النقع ...) قد طرقه غيره من الشعراء في غير بيتٍ فلم يأتوا فيه بما تهيأ لبشّار ، وليس ذلك إلا من قبيل النظم والصياغة واختلاف صورة المعنى في بيت بشار عن صورته في تلك الأبيات ، وقد تقدّم ذكر بعضها[١] .

كما أنّ المعنى الذي يكون سبب تفرّد مثل تلك الأبيات العقم لم يكن معنى فريدًا وجوهرة نادرة في بابه من جهة كونه واحدًا لا ثاني له فحسب ، فهو كالجوهرة الواحدة في الصَّدَفة ليس معها غيرها ، بل لكونه – مع ذلك – قد صيغ على نحو متميّز يعزّ على غير الشاعر الذي صاغه على ذلك النحو الإتيان بمثله في بابه ، وإن شئت قلت : إنّه – على فرادته – قد صِيغ في قالب فريد ؛ فهو كالجوهرة الفريدة حين تقع في يد ماهر صناع ، فيتعاضد في إظهار حسنها فرادة المادة وفرادة الصنعة ، على حين قد تقع جوهرة أخرى فريدة في يد صائغ آخر فلا يحسن في صنعتها ولا يبلغ ما بلغ الأوّل .

ولو لم يكن ذلك كذلك لما وُجدت الأبيات الأخرى التي تشترك مع هذا النمط من الأبيات في أصل المعنى ، كما رأيت في الأبيات التي شاركت بيت بشّار فتفوّق عليها ، ولمّا وُجد من يحاول محاكاة معنى عنترة ؛ فلا يزيده ذلك إلا دلالة على فساد ملكته في صنعة الشعر ، فلقد عرض له – كما يقول الجاحظ – « بعض المحدثين ممن كان يحسن القول ، فبلغ من استكراهه لذلك المعنى ، ومن اضطرابه فيه ، أنّه صار دليلاً على سوء طبعه في الشعر »[٢] ،

---

(١) انظر الأبيات الواردة في معنى بيت بشّار في : المختار من شعر بشّار ١ – ٢ .

(٢) الحيوان ٣/٣١٢ .

فلو كان المعنى الذي أبدعه عنترة في أبيات الذباب لا يُرام من جهة أصله لما صحّت فيه المحاكاة ، ولكنّه إنّما كان مما لا يُرام مثله ، لمكان الصنعة فيه ، تلك الصنعة الفريدة التي اندمجت مع فرادة المادة الواقعة فيها ، وهذا هو شأن سائر الأبيات العقم ، وهو محلّ تفرّدها بين أبيات الشعر العربي .

ولهذا فإنّ عبد القاهر يردّ على قول أولئك الذين نقل قولهم السابق - الذي يرون به « أنّ التّحدّي كان إلى أن يعبّروا عن معاني القرآن أنفسها وبأعيانها بلفظ يشبه لفظه، ونظم يوازي نظمه...» [١] -فيبيّن لهم أنّ تقديرهم هذا باطل ؛ لأنّ التحدي كان إلى أن يجيئوا في أي معنىً شاءوا من المعاني بنظم يبلغ نظم القرآن في الشرف أو يقرب منه . يدلّ على ذلك قوله تعالى : ﴿ قل فأتوا بعشر سور مثلِه مفتريات ﴾ ... أي مثله في النظم ، وليكن المعنى مفترىً كما قلتم ، فلا إلى المعنى دعيتم ، ولكن إلى النظم »[٢] .

فواضح أن عبد القاهر يريد بالمعنى هنا ما يوازي الجوهرة التي تعني أصل المعنى في كلامهم السابق ؛ فليس المعتدّ به في تفرّد تلك الأبيات العقم جوهر المعنى في ذاته ، ولكن المعوّل عليه في ذلك هو الصنعة والتصوير الذي يُنسب إلى الشاعر ، فيحكم له به أو عليه ، أفترى القطعة من الذهب إذا أُسيء تصويرها أنفس عندك في الجمال من قطعة خشب قد أبدع الصانع صورتها؟! ولكن إذا اجتمعت نفاسة المادة وندرتها مع روعة الصورة ودقّتها ؛ فذلك ما عنوه بالأبيات العقم التي تأتّي الشاعر فيها إلى المعنى البديع الفرد فصاغه في صورة بديعة فريدة أيضاً .

---

(١) الرسالة الشافية (١من دلائل الإعجاز ٦٠٦) .

(٢) المصدر نفسه .

الفصل الثاني
المطربات والمرقصات
(البيت المطرب - البيت المرقص)

إحداث الهزّة والطرب من المعايير الجمالية للشعر عند العرب ، بل هو عند بعض الشعراء مما يقوم به مفهوم الشعر(١) :

إذا الشِّعر لم يهززك عند سماعه فليس حريًا أن يُقَالَ له شِعْرُ

وهو عند بعض النقاد العرب أيضًا داخل في مفهوم الشعر ؛ لأن الشعرَ -عندهم- « ما أطرب وهزّ النفوس وحرّك الطباع » (٢).

ومما يؤصّل لعنصر الإطراب بوصفه أحد الأسس الجمالية لتفرّد البيت عند العرب ، أنه يرد ضمن إحدى القواعد السبع التي عدّها المرزوقي قواعد لعمود الشعر العربي ؛ وذلك حين ربط بين التحام أجزاء النظم وتخيّر لذيذ الوزن ، في قوله : « ... والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن ... »(٣) .

وعيار هذه القاعدة من قواعد عمود الشعر - عند المرزوقي - «الطبع واللسان ، فما لم يتعثّر الطبع بأبنيته وعقوده ، ولم يتحبّس اللسان في فصوله ووصوله بل استمرّا فيه واستسهلاه ، بل ملال ولا كلال ، فذاك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت ، والبيت كالكلمة تسالمًا لأجزائه وتقارنًا ... » (٤).

وواضح أنّ المقصود تحقّق الالتحام والالتئام - المطرب للطبع - بين

---

(١) لم أعثر بقائله ، ولعلّه من الشوارد التي غالبًا ما يُجهل أصحابها ، وهو - فيما أحفظ لِحسّان ، ولم أجده في ديوانه .

(٢) العمدة لابن رشيق ١/١٢٨ .

(٣) شرح ديوان الحماسة ١/٩ .

(٤) المصدر السابق ١٠ .

أجزاء البيت الواحد أو أجزاء القصيدة من الوجهة اللفظية الشكلية ومن الوجهة المعنوية أيضًا ، ولهذا علّل المرزوقي تقييده لهذه القاعدة بتخيّر الوزن اللذيذ بقوله : « وإنما قلنا : « على تخيّر من لذيذ الوزن » لأنّ لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه ، ويمازجه بصفائه ، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه ، واعتدال نظومه . ولذلك قال حسان :

تغنّ في كل شعر أنت قائله   إن الغناء لهذا الشعر مضمار »[١] .

وتتميّز الأبيات المطربات على سائر أبيات الشعر بما تحدثه من هزّة وطربة وإدخال سرورٍ على السامع ؛ فيصدر عنه ما يعبّر عن حدوث ذلك الإطراب ، ويكون للبيت الواحد أو البيتين منها من الأثر ما لا يكون لقصيدة تامّة ؛ فقد رُوِيَ أنّ مروان بن أبي حفصة قال : « خرجت أريد معن بن زائدة ، فضمّني الطريق وأعرابيًا ، فسألته أين تريد ؟ فقال : هذا الملك الشيباني ، قلت : فما أهديتَ إليه ؟ قال : بيتين ، قلت : فقط ! قال : إنّي جمعت فيها ما يسُرُّه . فقلت : هاتهما ، فأنشدني :

معن بن زائدة الذي زيدت به   شرفًا على شرف بنو شيبانِ

إن عُدَّ أيام الفعال فإنّما   يَوْمَاهُ يومُ نَدىً ويومُ طِعانِ »[٢] .

فجعل مروان -وله قصيدة حاكها بهذا الوزن- يصعّب على الأعرابي الوصول إلى معن ، حتى أقنعه بأن يعطيه ما أمّل بهذين البيتين ، فبذل له فيهما ثمنًا زهيدًا ، قال مروان : « فأتيت معن بن زائدة ، وجعلت البيتين في وسط الشعر ، وأنشدته ؛ فأصغى نحوي ، فوالله ما هو إلا أن بلغت البيتين فسمعهما ، فما

---

(١) المصدر نفسه .

(٢) الموشّح ٣١٨ .

تمالك أن خرّ عن فَرْشِه حتى لصق بالأرض ، ثم قال : أعد البيتين ، فأعدتهما، فنادى : يا غلام ائتني بكيس فيه ألف دينار ! ... ثم قال : هات عشرين ثوبًا من خاصّ كسوتي ، ودابتي الكذا ، وبغلي الكذا ، قال : فانصرفت بحباء الأعرابي لا بحباء معن »[١] .

فانظر إلى أثر هذين البيتين المطربين على معن واهتزازه وطربه عند سماعهما دون سائر أبيات القصيدة ، وانظر إلى ما أحدثاه من أنس الممدوح بالشاعر وتقريبه إليه حتى حباه ذلك الحباء المشتمل على بعض أغلى خواصّ نفسه ، وذلك يدلّ على أنّ في هذين البيتين المطربين مما يحرك النفس ويثير الإعجاب الشيء الكثير ، وإنهما لكذلك .

ولعلّ مردّ الإطراب في بيتي الأعرابي ما فيهما من بديع الصنعة ، المتمثّل في جمع المعنى ومراعاة بعض التقاليد المهمة في الأبيات المادحة ؛ فقد جمع في البيت الأول منهما بين مدح الممدوح ومدح قبيلته ، وجعله هو مما يزيد به شرف بني شيبان على شرفهم ، واشتقّ ذلك من اسم الممدوح (معن بن زائدة) فجعله فيه أصلاً لا مجرّد علَمٍ يُعرف به ، وذكر معه اسم قبيلته أيضًا ، فأصبح البيت بذلك مدحًا خالصًا لمعن وقومه لا يشاركه و لا يشاركهم فيه أحد ، ولا يستطيع أن ينتحله أحد ، وقد كان الممدوحون يطربون إلى الأبيات التي يُسمَّون فيها لأنّهم يُعرفون بها ، ويسير ذكرهم بها ، ولا يستطيع أحد أن ينتحلها ؛ فتبقى ملازمة لهم لا تفارقهم إلى غيرهم [٢]، وقد أظهر معنٌ نفسه

---

(١) الموشّح ٣١٩ .

(٢) وردت الإشارة في موضع آخر من هذا البحث إلى أنّ من معاني البيت المقلّد عند بعضهم البيت المادح الذي يذكر فيه الشاعر اسم الممدوح صريحًا ، فكأنّه يقلّده بذلك البيت شرفًا لا يزول ، وهذا من بواعث طرب الممدوح لمثل تلك الأبيات ؛ انظر ص ٢٣٢ من هذا البحث .

– في موقف آخر – قيمة ذكر اسم الممدوح في الإطراب والإعجاب ، وذلك حين مدحه الضَّمْرِيُّ بقوله :

أنت امرؤ هَمُّكَ المعالي   ودونَ معروفك الربيعُ

فقال له معن : « ما أحسن ما قلت ! ولكن لم تسمِّني ولم تذكرني ؛ فمن شاء انتحله »[١] . وإذا كان معن يفضّل البيت المادح ذاكرًا لاسمه ، شأنه في ذلك شأن سائر الممدوحين ؛ فكيف به وقد جمع الأعرابي إلى ذلك أن جعل شرفه مشتقًا من اسمه وربطه بشرف قومه .

فإذا ما ضُمَّ إلى ما سبق ما في البيت الأول نفسه من وجوه الصنعة الأخرى ، وما في البيت الآخر من جمال الصنعة المتمثّل في جعل أيام الممدوح كلّها يومين : (يوم ندى ويوم طعان) ؛ بما فيه من جمعه في جزء من البيت أعظم صفتين يُمتدح بهما العرب ، وهما الكرم والشجاعة ، وحسب المرء أن تعد أيام فعاله فلا تخرج عن هذين ؛ علمت بعض أسرار تعلّق ابن أبي حفصة بذينك البيتين ، وعلمت وجه اعتداد الأعرابي بما في بيتيه من جمع بواعث السرور ، لمّا استقلّهما ابن أبي حفصة ؛ فردّ عليه بقوله : « إني جمعت فيها ما يسرُّه »[٢] ، وعلمت كيف تأتّي له الإشارة بهذا الجواب الموجز إلى كل ما تضمّنه بيتاه من أسباب التفرّد الفني ؛ فكأنما قنع الأعرابي من بيتيه بما جمع فيهما مما يسرُّ الممدوح مما يغني عن قصائد مطوّلة ، ولهذا طمع فيها ابن أبي حفصة على شهرته ؛ فباعث من قنع ومن طمع واحدٌ ، وهو ما في البيتين المطربين من بواعث السرور الناشئة عما فيهما من خصائص التفرّد الفني في بابهما .

---

(١) الموشّح ٣١٩ .

(٢) المصدر السابق ٣١٨ .

ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أنّ ما أدركه الأعرابي - بصحة طبعه - من القيمة الفنيّة لبيتيه ، المتمثّلة في جمعهما بواعث مسرّة الممدوح ، وقناعته بكفايتهما من أجل ذلك ، يلتقي مع المفهوم اللغوي للطرب الذي من معانيه أنّه « خفّةٌ من سرور »[١] ، ولهذا فإنّ بيتيه لمّا اجتمع فيهما ما يسرّ الممدوح ، كانا من الابيات المطربة ؛ فكان من أثرهما ما كان .

وذلك يؤكد أنّ توفّر بواعث الإطراب في الأبيات ، بإشاعة السرور في نفس الممدوح أو المتلقّي ، وما وراء ذلك من تفرّد الصنعة الفنيّة ، يجعل الأبيات من المطربات .

ويشير صدق فراسة ابن أبي حفصة في بيتي الأعرابي إلى أن الشاعر الحاذق يستطيع أن يقدّر القيمة الفنية العالية لهذا النمط من الأبيات المطربة ؛ فلا يتردد في ضمّها إلى شعره إما بشرائها كما فعل مروان هنا ، وإمّا باغتصابها كما روي عن بعض حُذّاق الشعراء[٢] .

ومعيار الهزة والطرب في الأبيات المطربة مما يُدرك بالقلب والنفس ، ويعجز عنه اللسان ويحتاج للترجمة عنه إلى مداومة الفكر ، وذلك ما قرره الجاحظ في تعليقه على بيت أبي العتاهية :

إنّ الشباب حُجَّة التصابي   روائح الجنّـة في الشباب

حين قال لمجالسيه : « انظروا إلى قوله :

* روائح الجنّة في الشباب *

---

(١) أساس البلاغة (طرب) .

(٢) انظر على سبيل المثال ما رُوي عن الفرزدق من اغتصابه لبعض أبيات معاصريه : طبقات فحول الشعراء ٢/٦٧١ - ٦٧٢ ، والموشّح ١٤٦ - ١٥٤ .

فإنّ له معنى كمعنى الطرب الذي لا يقدر على معرفته إلاّ القلوب ، وتعجز الألسنة عن ترجمته إلاّ بعد التطويل وإدامة التفكير ، وخير المعاني ما كان القلب إلى قبوله أسرع من اللسان إلى وصفه »[1] .

ويصدّق ما ذهب إليه الجاحظ هنا ما تجده النفس والقلب من قبول سريع لبعض أبيات الشعر أو قصائده ، دون أن يحيط المتقبّل بوصف أسباب ذلك القبول والاستحسان في حينه ، بل ربما عجز عنه في كل حين ، وهذا لا يكون عادة إلاّ مع أجمل وأبدع أبيات الشعر ، ولهذا نبّه الجاحظ إلى أنّ المعاني التي هذا سبيلها هي خير المعاني . وهذا أحد الأسس الجمالية المهمّة لتفرّد أبيات الشعر .

وقد نبّه الجاحظ أيضًا في النصّ السابق إلى أنّ ما تجده القلوب من الإحساس بجمال تلك الأبيات قبل ترجمة الألسنة عنها يشبه ما تجده القلوب من الميل إلى بعض اللحون المطربة قبل أن تستطيع الألسنة بيان ما يعرفه أهل تلك الصناعة من أسباب الطرب . وتشبيه ذلك بالطرب يشير إلى وجه تسمية الأبيات المطربات بهذا الاسم .

وإشارة الجاحظ إلى أن تعليل ما تعرفه القلوب من معنى الطرب في مثل تلك الأبيات لا تدركه الألسنة إلا بعد التطويل ومداومة الفكر = تؤكّد على قيمة التجربة ودوام الممارسة في تذليل الكشف عن مواطن الجمال والطرب في هذا النوع من أبيات الشعر ؛ بحيث لا يتأتّى ذلك إلاّ للناقد البصير الذي طالت مدارسته وملابسته لهذا الفنّ ، وهو ما نبّه عليه كثير من النقاد العرب القدامى.

---

(١) الأغاني (المؤسسة المصرية العامة : مصوّرة عن ط دار الكتب) ٣٦/٤ ، وانظر : من غاب عنه المطرب ١٨٩ - ١٩٠ .

ولعلّ أوّلهم تنبيهًا على ذلك ابن سلاّم حين ذهب إلى أنْ « للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم والصناعات : منها ما تثقفه العين ، ومنها ما تثقفه الأذن ، ومنها ما تثقفه اليد ، ومنها ما يثقفه اللسان»[١].

وإذا كان الجاحظ يرى أنّ تعليل ما يحسّه القلب من تلك الأبيات المطربة ممكن بعد طول التأمل والتفكّر ، فإنّ ابن سلاّم يرى أنّ من الجمال ما لا يمكن تعليله ولا وصفه وإنما يوكل الأمر فيه إلى ما يُحِسُّه أهل صناعته وذوي البصر به ، بما اكتسبوه من كثرة المدارسة وطول الممارسة ؛ وذلك أنّه « يقال للرجل والمرأة ، في القراءة والغناء : إنّه لنديُّ الحلق ، طلُّ الصوت ، طويل النَّفَس ، مصيبٌ لِلَّحْنِ – ويوصف الآخر بهذه الصفة ، وبينهما بون بعيد ، يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له ، بلا صفةٍ يُنتهى إليها ، ولا علم يوقف عليه ، وإنّ كثرة المدارسة لتعدي على العلم به . فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به »[٢] .

وإلى مثل ذلك ذهب الآمدي حين تحدّث عن أسبابٍ للجودة لا يمكن إخراجها إلى البيان ، وذلك حين رام الموازنة بين أبيات أبي تمام والبحتري في الأبواب المختلفة ، وألزم نفسه ذكر علل جميع ما يعرض له من تلك الأبيات إلا « ما لا يمكن إخراجه إلى البيان ، ولا إظهاره إلى الاحتجاج ، وهو علّة ما لا يُعرف إلا بالدُرْبة ودائم التجربة وطول الملابسة . وبهذا يفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقصت تجربتُه وقلّت دُرْبَتُه بعد أن يكون هناك طبع فيه تقبّل لتلك الصناعة وامتزاج بها ، وإلا فلا »[٣] .

---

(١) طبقات فحول الشعراء ١/٥ .

(٢) المصدر السابق ١/٦ ، ٧ .

(٣) الموازنة ١/٤١١ .

ومعنى ذلك أن طبع الناقد العالِم بصنعة الشعر وحسَّه هو الحاكم بتفوق بعض أبيات الشعر على بعض إذا تعذّرت العبارة عن أسرار الجودة ومواطن الجمال ، وأن الحاجة إلى ذلك الطبع أكثر ما تكون عند الموازنة بين بيتين متميّزين ، إذْ « قد يتقارب البيتان الجيّدان النّادران ، فيعلم أهل العلم بصناعة الشعر أيهما أجود إن كان معناهما واحداً ، أو أيها أجود في معناه إن كان معناهما مختلفًا »[١] .

وكما شبّه الجاحظ أثر الأبيات المطربة بأثر اللحون المعجبة شبّه بعض النقاد ذلك الأثر بأثر الطعوم اللذيذة ؛ فقد ذكر ابن طباطبا أنّ الشعر الجيد قد يُحسّ ويدرك دون معرفة سرّ جودته ، وشبّه ذلك بالطعام تُعرف لذّته دون معرفة أسرار طهيه[٢] ، وبسببٍ من هذا كان بعض النقاد يصف البيت الرديء بأنه « غير جيّد ولا شهيّ » [٣]، ولذلك أيضًا سمّى النقاد نقد الأدب تنوّقًا .

وقد عوّل بعض النقاد على روعة الألفاظ في طرب القلب لمثل تلك الأشعار المستحسنة ، فللصياغة اللفظية عندهم المزية في سبق الحكم بجودتها على الكشف عن المعنى ؛ ومن هؤلاء القاضي الجرجاني الذي يقول في ذلك : « إذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب ، وعِظَم غَنائه في تحسين الشعر ، فتصفّح شعر جرير وذي الرمّة من القدماء ، والبحتري من المتأخرين، وتتبع نسيب متيّمي العرب ومُتَغَزِّلي أهل الحجاز ... ثم انظر واحكم وأنصف ... فإن روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم ، وإنما تفضي إلى المعنى

---

(١) المصدر السابق ٤١٣/١ .

(٢) انظر : عيار الشعر ٢٢ .

(٣) الموازنة ٢٣/٣/١ .

عند التفتيش والكشف . وملاك الأمر في هذا الباب خاصة ترك التكلّف ورفض التعمّل والاسترسال للطبع »[١] وهو يعني هنا « الطبع المهذّب الذي صقله الأدب وشحذته الرواية وجَلَتْهُ الفطنة ، وأُلْهِمَ الفصل بين الرديء والجيّد ، وتصوّر أمثلة الحَسَن والقبيح »[٢] .

ولهذا أرجع ابن شهيد ما يحسّه المتلقي أو الناقد من قوة التأثير أو الاهتزاز والطرب لجمال بعض الأشعار إلى طبع الشاعر واستيلاء نفسه على جسمه ، وهو يرى أنّ ذلك هو سبب إدراك قلب الناقد ونفسه لجمال بعض الأشعار دون أن يستطيع بيان سرّ ذلك الجمال ؛ فيقول : « فمن كانت نفسه المستولية على جسمه فقد تأتّى منه في حسن النظام صور رائعة من الكلام تملأ القلوب وتشغف النفوس ، فإذا فتشت لحسنها أصلاً لم تجده ، ولجمال تركيبها أُسّاً لم تعرفه »[٣] ، ومعنى ذلك أنّ الحال الذي تؤول إليه هذه الأشعار في نفس المتلقي أو الناقد يحاكي الحال الذي تشكّلت منه وهو حال الشاعر عند صناعته لذلك الشعر .

وإذا كان الجاحظ يرى أن بيان أسرار الجمال في مثل تلك الأشعار المطربة لا يكون إلا بطول التأمّل وإدامة النظر ؛ فإنّ ابن شهيد يرى أنّ أصل الحسن وأساس جمال التركيب في هذا النوع من الأشعار لا يوجد ولا يُعرف ، وهو يماثل في ذلك رأيي ابن سلاّم والآمدي .

---

(١) الوساطة ٢٤ ، ٢٥ .

(٢) المصدر السابق ٢٥

(٣) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، لابن بسّام . تحقيق : الدكتور إحسان عبّاس ، دار الثقافة ، بيروت – ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م : ق ١ م ١ / ص ٢٣٢ .

وإدراك الجمال مع خفاء سرّه في مبدأ التلقّي أمرٌ ملحوظٌ في تقبّل النّاس للشعر ، أو للطّعام ، أو غيرهما مما يتطلّب مهارة وحذقا ، ويصدق ذلك حتى على البسطاء منهم ؛ ولهذا فإنّ البيت من الشعر إذا رواه خاصة النّاس وعامّتهم ، وسار فيهم ، دلّ على تفرّده وجودته[1] ، فإنّ العبرة بحسن التلقّي سواء عرف الناس سرّ الجودة ومصدر الجمال أو لم يعرفوه ؛ وهذا هو شأن الأبيات المطربة ؛ لأنّ لها أثرًا حسنًا في القلوب وإن لم تُعرف أسباب جودتها .

لكنّ الناقد البصير من أهل العلم بالشعر قادر - بعد التأمل - على تحليل كثيرٍ من عناصر الصنعة المركّبة التي كوّنت تلك الاستجابة الجمالية لدى المتلقّي ، وهذا ما قرّره الجاحظ في نصه الذي تقدّم .

وتؤكّد آراء النقاد في هذه المسألة على أنّ من الشعر ما لا يمكن تعليل مواطن الجمال فيه ، أو يمكن بعد طول تدبّر وتأمّل ، لكنّ الحكم على هذا النمط من الشعر مُنَاطٌ بأهل العلم بصناعة الشعر ، فهم أقرب المتلقين إلى تقدير القيمة الفنيّة لذلك النمط العالي من الشعر ، لا سيما إذا دعت الحاجة إلى الموازنة بين أبيات متفرّدة .

كما تؤكّد تلك الآراء على أن هذا النوع من أبيات الشعر هو « ما كان القلب إلى قبوله أسرع من اللسان إلى وصفه » [2] بما له من أثر الهزة والطرب، ويُفهم من ذلك أنّ الأبيات المطربة هي تلك الأبيات التي تطرب وإن لم يُعرف سرّ إطرابها ، أو عرف بعد تأمّل ومداومة فكر ، فنسبت إلى ما يدرك

---

(١) انظر : الموشّح ١٩١ - ١٩٢ ، والعمدة ١٨١/٢ .

(٢) الاغاني ٣٦/٤ ، وانظر : من غاب عنه المطرب ١٨٩ - ١٩٠ . وهو من نصّ للجاحظ تقدّم ذكره .

منها أولاً ، وهو الأثر المطرب الـذي تحدثـه في القلوب ، فوصفت بـه فسميت (المطربات) .

وقد كان الثعالبي أكثر النقاد تناولاً لهذه الطائفة من أبيات الشعر ، وأكثرهم ذكراً لشواهدها ؛ وذلك أنّه قد أفرد لها - كما أفرد لكثير من طوائف الأبيات المتفردة الأخرى - كتاباً مستقلاً ترجمه بكتاب (من غاب عنه المطرب) ، جمع فيه ما يطرب من النظم والنثر في كل باب من الأبواب السبعة التي جعله فيها[1] ، مما « يشتمل على محاسن الألفاظ الدعجة ، وبدائع المعاني الأرجه ، ولطائف الأوصاف التي تحكي أنوار الأشجار ، وأنفاس الأسحار وغناء الأطيار ... فتحرّك الخواطر الساكنة ، وتبعث الأشواق الكامنة ، وتُسكر بلا شراب ، وتُطرب من غير إطراب ، وتهزّ بإطرابها كما هزّت الغصنَ ريحُ الصَّبا ، وكما انتفض العصفور بلّله القطر ، من نثر كنثر الورد ، ونظمٍ كنظم العقد »[2].

وتظهر من هذه الكلمات التي استفتح بها الثعالبي كتابه - الصلة الوثيقة بين المطربات والشعر الذي يهزّ النّفوس ويفعل فيها فعل السكر والطرب والسحر ، وهو بهذا يجري على ما جرى عليه النقاد قبله في نظرهم إلى هذا النمط من الشعر من خلال الأثر الذي يتركه في نفس المتلقي .

(١) جعل الثعالبي كتابه هذا في سبعة أبواب : الباب الأول : في البلاغة والخط وما يجري مجراهما . والثاني : في الربيع وآثاره وفصول السنة . والثالث : في أوصاف الليل والأيام وأوقاتهما . والرابع : في الغزل وما يجري نحوه . والخامس : في الخمريات وما يتعلق بها . والسادس : في الإخوانيات ، والمدح ، وما ينضاف إليها . والسابع : في فنون مختلفة الترتيب .

(انظر : من غاب عنه المطرب ص ٤) .

(٢) من غاب عنه المطرب ٣ .

ويحاول الثعالبي أن يوضّح بعض أسرار الطرب لهذه الأبيات المطربات فيضمّن مقدمته الإشارة إلى بعض الخصائص الفنية التي بها تهزّ القلوب وتؤثر في النفوس من مثل : محاسن الألفاظ ، وبدائع المعاني ، ولطائف الأوصاف ، التي بها يحسن الشعر ويُستحسن وإليها يرجع ماله من التأثير والإطراب .

ويبدو أن ثمة حداً من التأثير المطرب لا بد أن تبلغه الأبيات لكي تدخل في الأبيات المطربات عند الثعالبي ، فلا يكفي عنده أن يكون البيت معجباً ، ليصبح من هذا النوع ، بل لا بدّ أن يبلغ حدّ الإطراب ، ولهذا فإنّه جعل الإطراب شرط الكتاب ، واستبعد ما لا يدخل في هذا الشرط من النظم والنثر ؛ فقال في باب وصف الخط والبلاغة وما يجري مجراهما : « والنظم والنثر في هذا الباب مما يعجب ولا يطرب ، والشرط ما يطرب وعليه بناء جميع الكتاب »[١] . وصرّح بعد ذكره ما جاء في وصف بعض الثمار بأنّه قد ترك « إيراد الأوصاف في سائر الثمار ، لأنها ليست من شرط الكتاب »[٢] .

وهو بهذا يفرّق بين الأبيات المعجبة والأبيات المطربة ، فيميّزها بوجود الإطراب أو عدمه ؛ إذ هو المعيار الذي تُعرف بوجوده الأبيات المطربات ؛ ولهذا فإنّه يلحّ على ذكر هذا المعيار في صور مختلفة بين يدي أكثر الأبيات التي يوردها في كتابه ؛ من مثل قوله : « ومما يُستطرب ... »[٣] ، وقوله : « أبدعُ وأدخلُ في باب الإطراب ... »[٤] ، وقوله : « قد أحسن

---

(١) من غاب عنه المطرب ١٠ .

(٢) انظر على سبيل المثال : من غاب عنه المطرب : ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ٦٩ ، ٧٦ .

(٣ ، ٤) المصدر السابق ٩ .

وأطرب ... »[١] ، وقولـه : « بالـغ في الإطـراب »[٢]، وقولـه : « وأحسن منـه قول البحتري وناهيك عن الإطراب »[٣] ، وقولـه : « وهو في نهاية الإعجاب والإطراب »[٤] ، وغير ذلك مما يجري هذا المجرى . ويدلّ هذا على أن الثعالبي صاحب منهج في اختيار الأبيات المطربات ، وأنّ لها عنده مفهومًا محـدّدًا ؛ فـهي في درجـة أعلى وأرفع من المعـجب في قـوة إحـداث الطرب والتحريك .

وكثيراً ما يقدم الثعالبي الابيات المطربات في هـذا الكتاب بمـثل قولـه : « أحسن ما سمعت في ذلك ... »[٥] ، و« أحسن ما قيل فيه »[٦] ، ويشير ذلك إلى أنّ كثيرًا من الأبيات المطربات هي أحسن ما قيل في بابها أو من أحسن ما قيل فيه ، أو هي أحسن ما سمع الثعالبي في ذلك الباب ؛ فهي إذًا من أرفع الشعر وأحسنه . وقد ألّف الثعالبي كتابًا مستقلاً ترجمه بكتاب (أحسن ما سمعت) جمع فيه - كما يذكر في مقدّمته - أحسن ما سمع في اثنين وعشرين بابًا[٧] من أبواب المعاني والأغراض المختلفة ، لكنه لم يطلق على أيٍّ من أبياتها لقب (المطربات) ؛ ولعلّ ذلك يرجع إلى شرطه الذي اعتدّ به في مفهومه لـ (الأبيات المطربات) ، أو إلى كونه يجمع في هذا الأخير أحسن ما

---

(١) المصدر السابق : على سبيل المثال : ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ .

(٢) المصدر السابق ٢١ .

(٣) المصدر السابق ٢٦ .

(٤) من غاب عنه المطرب ٨١ .

(٥) انظر : المصدر السابق : على سبيل المثال ١٧ ، ٦٤ ، ٧١ ، ١٣٣ ، ١٤٦ .

(٦) انظر : المصدر السابق : على سبيل المثال : ٢٠ ، ٢٤ ، ٥١ ، ٦٧ ، ٧٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٨ ، ١٣٣ ، ١٧٣ .

(٧) انظر : أحسن ما سمعت ١١ .

سمع سواء أكان من المطربات أم لم يكن ؛ فلم يكن ثمة داع في كتابه (أحسن ما سمعت) إلى تخصيص الابيات المطربات بالذكر ، وهذا الاحتمال الاخير أقرب ، لا سيما وأن هذا الكتاب قد ضمّ كثيراً من الابيات المتميّزة التي يمكن أن يتحقّق فيها شرط الإطراب .

ولم يقصر الثعالبي الأبيات المطربات في كتابه (من غاب عنه المطرب) على غرض دون غرض ، أو سياق دون سياق ، بل إنه كان يختار البيت المطرب من سائر أغراض الشعر ، وسائر أبواب المعاني ؛ فقد جعل في الأبيات المطربة بعض الأبيات المتفردة في الغزل ، والمدح ، والوصف ، وغير ذلك من أغراض الشعر ؛ منها أبيات في (الغزل وما يجانسه) ذكر منها أغزل بيت قالته العرب ، أو قاله شاعر بعينه ، أو قاله معاصروه[١] ، ومنها أبيات في (المدائح المطربة)[٢] ، ومنها اختياره للأبيات المطربة في وصف الخمر [٣] ، ومنها الأبيات المطربة في كل باب من الأبواب والمعاني التي ذكرها في مستهلّ كتابه[٤] .

ويقصر الثعالبي في هذا الكتاب اختيار الأبيات المطربات – في الغالب – على شعراء عصره ومن سبقهم من الشعراء المحدثين في العصر العباسي ، وقلّما يذكر فيها أبياتًا لشعراء من العصر الأموي[٥] ، والعجيب أنه لم يذكر في

---

(١) انظر : من غاب عنه المطرب ١٢٧ فما بعدها .

(٢) انظر : المصدر السابق ١٩٧ فما بعدها .

(٣) انظر : المصدر السابق ١٦٠ فما بعدها .

(٤) انظر ذكر الأبواب : المصدر السابق ٤ .

(٥) لم يذكر أبياتًا مطربة إلا لأربعة منهم ؛ هم ابن أبي ربيعة وجرير وعديّ بن الرقاع وذو الرّمة .

(انظر – على الترتيب – من غاب عنه المطرب ٦٥ ، ١٢٧ ، ١٣٤ ، ١٣٥) .

هذه المطربات بيتًا للمتقدّمين من شعراء الجاهلية وصدر الإسلام .

وصنيعه هذا يوحي بأنّه ربما كان يستعمل لقب (المطربات) في وصف الأبيات المستحسنة من هذا النمط في شعر شعراء عصره ، من باب الإشادة على استحياء بما يرد عنهم من الأبيات البديعة ، في ظلّ ما شاع في ذلك الوقت من تعظيم شعر القدماء تعظيمًا يسقط فضل المتأخر . ولعلّه يحاكي في ذلك ما ذكره القاضي الجرجاني من استعمال بعض نقاد عصره لقب (الملح والطرف) في استحسانهم لبعض الأبيات المتفرّدة من شعر معاصريه ومن سبقهم من شعراء العصر العباسي(١) ، أو ما فعله قبلهم ابن المعتز الذي كان يذكر هذا اللقب (الملح) بين يدي بعض ما يورده من الأبيات المستحسنة للشعراء المحدثين في العصر العباسي(٢) .

ولعلّ مما يعضّد هذا الاحتمال أنّ الثعالبي يقرن في وصفه لبعض الأبيات المطربات لمعاصريه بين أوصاف الطرب من جهة والملح والظرف من جهة أخرى ؛ فيقول : « وأطرب وملّح ... » (٣)، أو يقدّم بعض تلك الأبيات المطربات بوصفها من (الملح ، أو الطرف ، أو الظُرف) ، بقوله : « ومن ملحه ... » و « قد ملّح ... » و « ما أملح قول ... » ، و « من أحسن ملح ... »(٤) ، أو بقوله : « ومن أحاسن ملحه وطرفه المعجبة المطربة »(٥) ، أو قوله : « ولا

---

(١) انظر : الوساطة ٤٩ – ٥٠ . واستخدم القاضي نفسه هذا اللقب في : ٢٤٤ ، ٢٤٥ ، ٣٢٥ ، ٣٥٥ ، وغيرها .

(٢) انظر : طبقات الشعراء ؛ على سبيل المثال : ٣٠ ، ٢١٩ ، ٢٣٧ ، ٢٥٥ ، ٢٦٦ ، ٣٧٥ .

(٣) من غاب عنه المطرب ٢٨ .

(٤) انظر – على الترتيب – : من غاب عنه المطرب (٥٢ ، ٩٦) ، (٣٠ ، ١٣٦) ، (١١٤) ، (٤٨ ، ٥٢ ، ١٦٨) .

(٥) انظر المصدر السابق ٣٤ .

مـزيد على ظرف ابن المعـتـز في قـوله ... » ، وقـولـه : « وأظرف منــه ... » ، وقـوله : « ومن أظرف مـا قـيل فـيـه » [١] . كل ذلك عنده في تقـديمه للأبيـات المطربات من شعر معاصريه .

ومن النقّاد مــن لا يفرّق بين المطربات والمرقصات ؛ فقد أدخل الثعالبي فـي المطربات ما يرقص مــن الشعر ، ولم يتحدث عـن المرقصات بوصفها نوعًا مستقلاً كما فعل ابن سعيد المغربي ، وروى مـا يشهد بأن الأبيات المرقصات توصف بالمطربات ، وذلك قول أبي بكر الخوارزمي : « عجبت ممن لا يرقص إذا سمع بيتيّ أبي عبادة البحتري :

يذكرنيـــك والذكــرى عنـاء — مشابه فيك واضحة [الشّكول] [٢]

نسيم الروض في ريح شمالٍ — وصوب المزن في راحٍ شـمول

فهما مطربان غاية الإطراب ، ويذكّران غرر الشباب ، وغرر الأحباب »[٣] . وفي رواية أخرى أنه كان يقول : « لا تنشدونيهما فأرقص طربًا »[٤] .

والذي يظهـر أن أبيات الشـعـر التي تطرب غـاية الإطراب هي مـا يريده النقاد بـ« المرقصات »، وذلك يشير إلى أنّ المرقصات أعمّ دلالة من المطربات ، وأن كل بيت مــرقص لا بد أن يكون بالضــرورة مطربًا ، ولا عكس ؛ لأنّ من الأبيـات مـا يقف تأثيره عن حـدّ الإطراب للقلب ، ولا يبلغ إلى درجـة المرقِّص

---

(١) انظر - على الترتيب - : المصدر السابق ٤٣ ، ٦٣ ، ٩٤ .

(٢) وردت الكلمة في (من غاب عنه المطرب ص ٣٤) : شكول . والصواب (الشكول) وهو في (خاص الخاص ص ١٢٢) ، وفيه : طيبة الشكول .

(٣) من غاب عنه المطرب ٣٤ ، ٣٥ .

(٤) خاصّ الخاصّ ١٢٢ .

الذي يتعدّى أثره إلى إحداث الطرب الكامل المرقص .

وإذا ربطنا هذا بما سبق بيانه من أنّ الثعالبي يفرّق بين المعجب والمطرب ، فيجعل الأول أقل درجة من المطرب ؛ فإننا يمكن أن نقول : إنّ أبيات الشعر تنقسم باعتبار ما تحدثه من أثر الهزّة والطرب إلى درجاتٍ ثلاث : المعجب الذي يُستحسن ويثير الإعجاب لكنه لا يثير الإطراب ، ثم يفضله المطرب الذي يهزّ النفس والقلب هزّاً ، ثم المرقص الذي يهزّ القلب ويحرّك الجسم راقصاً بما فيه من بواعث الطرب والرقص .

غير أننا نلحظ أنّ الثعالبي يستخدم لقب (المطربات) للدلالة على المطربات والمرقصات معًا كما في النص السابق ، ويشيع عنده استخدام (المطربات) للدلالة على هذا النوع من الأبيات ، كما رأيناه في كتابه : (من غاب عنه المطرب) ، ولا يتحدث عن مصطلح (المرقصات) ، بل لا يكاد يذكره بلفظه في غير الموضع السابق .

ويخالفه في ذلك ابن سعيد المغربي الذي تحدّث عن المرقص من أبيات الشعر ؛ بوصفه نوعًا مستقلاً ، وفرّق بينه وبين المطرب في كتابه : (المرقصات والمطربات) الذي أفرده للحديث عن هذين النوعين ؛ فجعل البيت المرقص في الطبقة الاولى من طبقاته الخمس التي رتّب عليها الابيات المفردة من حيث الجودة ، وجعل المطرب في الطبقة الثانية ؛ وأشار إلى طبقات ثلاث تالية لهما ؛ فجاءت طبقاته على النحو التالي : (المرقص – المطرب – المقبول – المسموع– المتروك)[1] ، وقد بيّن في مقدّمة الكتاب دلالة كل واحد من هذه الأنواع ؛ « فالمرقص ما كان مخترعًا أو مولّداً يكاد يلحق بطبقة الاختراع ، لما يوجد فيه

---

(١) انظر : المرقصات والمطربات ٧ فما بعدها .

من السرّ الذي يمكّن أزمّة القلوب من يديه ، ويلقي منها محبة عليه ، وذلك راجع إلى الذوق والحسّ ، مُغْنٍ بالإشارة عن العبارة ، كقول امرئ القيس في القدماء :

سموت إليها بعدما نام أهلها　　　سموّ حُبَابِ الماء حالاً على حال » [١]

« والمطرب : ما نقص فيه الغوص عن درجة الاختراع إلا أنّ فيه مسحة من الابتداع ، كقول زهير في المتقدّمين :

تراه إذا ما جئته متهلّلاً　　　كأنك تعطيه الذي أنت سائله

وقول حبيب في المتأخرين :

ولو لم يكن في كفّه غير نفسه　　　لجاد بها فليتقّ الله سائله »[٢] .

وهذا المطرب في الطبقة الثانية عند ابن سعيد ، ثم ذكر بعده (المقبول) ، وهو « ما كان عليه طلاوة مما لا يكون فيه غوص على تشبيه وتمثيل وما أشبه ذلك ، كقول طرفة في المتقدّمين :

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً　　　ويأتيك بالأخبار من لم تزوّد

وقول ابن شرف في المتأخرين :

لا تسأل الناس والأيام عن خبري　　　هما يبثّانك الأخبار تطفيلاً »[٣] .

أما (المسموع) : فهو « ما عليه أكثر الشعراء مما به القافية والوزن دون أن يمجّه الطبع ويستثقله السمع ، كقول امرئ القيس :

---

(١) المرقصات والمطربات ٧ ، ٨ .

(٢) المصدر السابق ٨ .

(٣) المصدر نفسه .

وقوفًا بها صحبي على مطيّهم   يقولون لا تهلك أسى وتجمّل »[١] .

ثم يأتي في الطبقة الأخيرة عنده المتروك ؛ وهو « ما كان كلاًّ على السمع والطبع كقول المتنبي :

فقلقلت بالهمّ الذي قلقل الحشا   قلاقل عيش كلهنّ قلاقل »[٢] .

وقد اقتصر ابن سعيد من الطبقات الخمس المذكورة على إيراد أبيات « ما كان من طبقتي المرقص والمطرب ، وكلاهما دائر على غوص الفكرة ، وإثارة المعاني »[٣] واستشهد بقول والده[٤] :

إذا أنت لم تشعر بمعنى تثيره   فقل أنا وزّان وما أنا شاعر

ليدلّ على أن نوعي المرقص والمطرب هما الجديران بالدخول في دائرة الشعر ، وما سواهما مما ذكر من الأنواع فليس له منه إلا الوزن والقافية . ويتفق هذا مع ما تقدّم في صدر الحديث عن « البيت المطرب » من ربط بعض الشعراء والنقاد بين معنى الهزّ والطرب وبين مفهوم الشعر .

وواضح من تأمل تعريف ابن سعيد لكل نوع من الأنواع الخمسة ، أنّه يعتدّ في ترتيبها إلى طبقات متفاوتة في الجودة بما تحويه الأبيات من غوص على المعاني المخترعة أو المولّدة ، فبقدر حظّ البيت أو خلّوه منها ، تكون منزلته وطبقته ، ولهذا لم يحفل إلا بالأبيات المرقصة المشتملة على المعاني المخترعة أو المولّدة ، أو المطربة التي انطوت على مسحة من الابتداع وإن نقص فيها المعنى

---

(١) المصدر السابق ٨ ، ٩ .

(٢) المرقصات والمطربات ٩ .

(٣) المصدر نفسه .

(٤) المصدر نفسه .

عن درجة الاختراع .

وإذا كان المعنى في بعض الأبيات له وقع كوقع الطرب على القلب ، كما بيّن الجاحظ وغيره من النقاد، فيما تقدّم بيانه من مفهوم (المطربات) عندهم؛ فإنّ ابن سعيد يذهب إلى مثل ذلك في تعليله لتقديم البيت المرقص - المخترع أو المولّد الذي يكاد يلحق به - فيرى أنّه مرقصٌ « لما فيه من السرّ الذي يمكن أزمة القلوب بين يديه ، ويلقى منها محبة عليه »[1] .

وإذا كان أولئك النقاد يعوّلون في الحكم على البيت المطرب - على القلب ، ويرون أنّه مما يحسّ ولا يعرف سرّ جماله ، أو لا يمكن التعبير عنه ؛ فإنّ ابن سعيد يرى أن البيت المرقص « راجع إلى الذوق والحسّ مغنٍ بالإشارة عن العبارة »[2] .

وبناء على ذلك فإننا نستطيع أن نطمئن إلى القول بأنّ مفهوم البيت المرقص عند ابن سعيد يكاد يتطابق مع مفهوم البيت المطرب عند من سبقه من النقاد ، ولعلّ هذا هو السرّ في أننا نجد النقاد العرب القدامى - في جملتهم - يكتفون باستعمال مصطلح المطربات في الدلالة على هذا النمط المؤثّر من الأبيات ، ولا يكادون يستخدمون مصطلح (المرقصات) .

وإنّما فرّق ابن سعيد بين مفهوم البيت المرقص ومفهوم البيت المطرب ؛ لأنّه اعتمد معيار الاختراع الذي يرى أنّه متحقّق في المرقص ، ناقص التحقق في المطرب ، ووحّد سائر النقاد بين المفهومين ؛ اعتداداً باتحاد الأثر الذي يحدثانه في القلب والحسّ ، ولأنّهم - في مجملهم - يرون المبتدع كالمخترع ،

---

(١) المرقصات والمطربات ٧ .

(٢) المصدر نفسه .

وإنما يفرّقون بينهما من جهة « أنّ الاختراع للمعنى والإبداع للّفظ فإذا تمّ للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع فقد استولى على الأمد وجاز قصب السبق »[١] .

ولم يكن ابن سعيد دقيقًا – من الوجهة الفنيّة – في إدخال الأبيات واستشهاده بها تحت الأنواع التي ذكرها ، ويكفي هنا الإشارة إلى أنّه قد ذكر بيت امرئ القيس :

سموت إليها بعدما نام أهلها سموّ حباب الماء حالاً على حالِ

شاهدًا على المرقص ، وهو – فيما أرى – غير ذي أثر مرقصٍ ولا مطرب على القلب ، وإن كان من الأبيات المتفردة في التشبيه . كما أنه قد جعل بيت طرفة :

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً ويأتيك بالأخبار من لم تزوّد

في طبقة المقبول[٢]، وهي الطبقة الثالثة – عنده – بعد طبقتي المرقص والمطرب، مع أنّ هذا البيت من الأبيات المقدّمة عند النقاد العرب القدامى ؛ بل إنّ ثعلبًا قد جعله من الأبيات المعدلة[٣] وهي في الطبقة الأولى من الطبقات الخمس التي رتّب عليها ثعلب الأبيات المفردة ؛ لأنّه يشتمل في كل شطر منه على معنى مستغنٍ بنفسه ، ويعدّ كل شطر من شطريه مثلاً سائرًا ، وذلك لا يكون إلا في الأبيات المحكمة الصنعة ، والطبقة العالية الفاخرة من أبيات الشعر . لكنّ ابن

---

(١) العمدة ١/٢٦٥ .

(٢) انظر : المرقصات والمطربات ٨ .

(٣) انظر : قواعد الشعر ٦٨ .

سعيد قصر نظره في تقديم الأبيات بعضها على بعض - على المعنى المخترع والتشبيه أو التمثيل المبتدع ، فلم يحفل بما خلا من ذلك ، على أنّ بيت طرفة غير عارٍ عن مثل ذلك .

وإنما جعل ابن سعيد مثل بيت طرفة السابق في طبقة المقبول ؛ لأنّه من أبيات الحكم والأمثال ، وهي تدخل - عنده - في هذه الطبقة ، يدل على ذلك أنّه حين ذكر زهير بن أبي سلمى ، قال عنه : « أكثر ما اشتهر به الحكم والأمثال مما يدخل في طبقة المقبول »[1] . وجعله أبيات الحكم والأمثال من هذه الطبقة يخالف ما عليه أكثر النقاد العرب القدامى من تقديم تلك الأبيات وتعظيم شأنها .

وقد قسم ابن سعيد كتابه (المرقصات والمطربات) قسمين ؛ جعل القسم الأول منهما لذكر الأبيات المرقصات والمطربات ، لشعراء العرب ؛ من شعراء الجاهلية إلى شعراء المائة السابعة التي عاش فيها المؤلف ، مبتدئًا بمرقصات امرئ القيس ، ومختتمًا بمرقصات والده ، فمرقصاته [2] . وجعل القسم الثاني من كتابه في ذكر أخبار طائفة من الشعراء مع بعض الحرائر والجواري والقيان ، وتتبع فيه ما غُنّي من أشعارهم [3]، على نحو ما فعل الأصفهاني في كتابه الأغاني ، بل إنّ أكثره منقول عنه .

ولعلّ في جمع ابن سعيد بين الأبيات المرقصات والمطربات وبين الأشعار المغنّاة في كتاب واحد ؛ ما يشير إلى علاقة هذا النمط المرقص المطرب من الأبيات بالغناء ، وهي علاقة تشي بها تسمية أبيات هذا النوع ، والأثر

---

(١) المرقصات والمطويات ٢٢ .

(٢) انظر : المرقصات والمطربات ٢٠ - ٩٤ .

(٣) انظر : المصدر السابق ٩٦ - ٢٨٧ .

الـذي تحدثه .

وقد تناول النقاد العرب القدامى علاقة الشعر بالغناء ، ونوع العلاقة التي تربط الشعر المتميز بفنّ الطرب ؛ فقد أشار ابن رشيق إلى أنّ الشعر العربي ذو صلة بالغناء والحداء على وجوه شتّى من الإنشاد[١] ؛ « قال الشاعر :

تغنّ بالشعر إمّا كنت قائله   إنّ الغناء لهذا الشعر مضمار

ويقولون : فلان يتغنّى بفلان أو فلانة ، إذا صنع فيه شعراً . قال ذو الرّمّة :

أُحِبُّ المكانَ القفرَ من أجل أنّني   به أتغنى باسمها غير مُعجِمِ

وكذلك يقولون : حدا به ، إذا عمل فيه شعراً .

قال المرّار الأسدي :

ولو أنّي حدوت بـه آرفأنّت   نعامته وأبصر ما يقـول »[٢].

وقد أشار الجاحظ إلى ما يدلّ على أنّ أوزان الشعر العربي ذات علاقة منسجمة مع لحون الطرب ، ولذلك فإنّ « العرب تقطّع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة ، والعجم تمطّط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن ، فتضع موزونًا على غير موزون »[٣].

وتأكيداً لذلك فإننا نرى بعض نقاد الغرب يعتقدون - متأثّرين - بما يعرفونه من ذلك عن أشعار قومهم - بأنّ « الصلة بين الموسيقى والشعر

---

(١) انظر : العمدة ٢/٣١١ - ٣١٥ .

(٢) المصدر السابق ٢/٣١٣ .

(٣) نقله عنه ابن رشيق في : العمدة ٢/٣١٤ .

العظيم الحقّ تبدو لنا صلة واهية ، حين نفكّر بالبنية التي تقدّمها حتى أنجح القصائد التي وضعت في إطار موسيقي . إنّ القصائد ذات النسج المحكم والبنية المتماسكة لا تكون طوع التلحين والموسيقى ، في حين أن الشعر العادي أو الضعيف ، ... قدّم نصوصًا لأعذب أغاني شوبرت وشومان . إنّ التعاون بين الشعر والموسيقى موجود بكل تأكيد ، سوى أنّ أرفع الشعر لا يميل إلى الموسيقى كما أن أعظم الموسيقى تقف دون حاجة إلى كلمات »[١] .

وإذا صدق هذا على الشعر الأوربي الذي يصدق عليه ما قاله الجاحظ عن شعر العجم ، فإنّه لا يصدق على الشعر العربي الذي بُني بناءً وزنيًا متناسبًا مع الألحان الموزونة ، وإذا صحّ أنّ الصلة بين الشعر العظيم والموسيقى صلة واهية عند الغربيين ؛ فهي عند العرب وثيقة مطّردة ، ألا ترى أنّ كثيرًا مما غنّي من الأشعار التي ساقها الأصفهاني في كتاب الأغاني هي من أرفع الشعر العربي وأفخمه .

وليس معنى ذلك أنّ صناعة اللحون لمثل تلك الأبيات المطرية من الشعر العربي أمرٌ ميسور ؛ «فقد كان إدخال بعض الابيات المتفرّدة في الغناء وصناعة اللحون المتفرّدة لها يعدّ عند بعض المغنّين العرب القدماء أشدّ من فتح المدن[٢]، وفي ذلك إشارة إلى قيمة العمل الذي تأتّى لذلك المغنيّ وصعوبته في الوقت نفسه ، وهي قيمة وصعوبة توازي أو تقارب ما عاناه الشاعر في صناعة مثل تلك الأبيات التي جُعلت عنوانًا لبعض أصوات الطرب ؛ فقد ذكر صاحب

---

(١) نظرية الأدب ، رينيه وأوستن . ترجمة : محي الدين صبحي ، المجلس الأعلى للآداب والفنون ، مطبعة خالد الطرابيشي ، ط الأولى ، دمشق - ١٩٧٢م : ١٦٤ ، ١٦٥ .

(٢) انظر : الكامل ، للمبرّد ٢/٨٢٣ .

الأغاني أنّ من أصوات معبد أصوات يقال لها : مدن معبد[١] ، ويبدو أن ذلك بسبب أنّه – كما يقول المبرّد – : « بلغه أن قتيبة بن مسلم فتح خمس مداين ، فقال : لقد غنيّت خمسة أصوات هنّ أشد من فتح المداين التي فتحها قتيبة ، والأصوات :

ودّع هريرة إن الركب مرتحــل   وهل تُطِق وداعًا أيها الرّجـل

ومنها قوله :

هُرَيْرَةَ ودِّعْهَــا وإنْ لاَمَ لاَئِــمُ   غداةَ غدٍ أم أنتَ للبَيْن واجِــمُ

... »[٢] .

وفي هذا إشارة إلى علاقة الأبيات المتفردة – وبخاصة ما كان منها مطربًا – باللحون المطربة ، وإلى أنّ مثل تلك الأبيات بما تحمله من خصائص الإطراب في كينونتها الشعرية قادرة على التشكّل في صورة ألحان مطربة متفرّدة أيضًا ، تكون بمنزلة فتحٍ متميّز للمطرب المتغنيّ بها ، كما كانت من قبل فتحًا متفردًا للشاعر الذي صنعها على صورة مثيرة للطرب ، ووضع فيها منذ تكوينها تلك الخصائص المطربة .

وواضح من أمثلة الأبيات التي تمثّل مدن معبد المطربة أنّ أكثرها من باب الغزل والشعر الرقيق المحرّك للنفوس ، وهذا باعث آخر من بواعث الإطراب فيها ، ويبدو أنّ المبرّد قد أراد أن يشير إلى شيء من هـذا حين ذكر أنّ معبدًا « لم يتغنّ ... في مدحٍ قط إلا في ثلاثة أشعار ... »[٣] .

---

(١) انظر : الأغاني ١٣٧/٩ .

(٢) الكامل ٨٢٣/٢ .

(٣) الكامل ٨٢٦/١ .

وليس يغضّ من علاقة الشعر العربي الرفيع بالغناء وصلاحيّته له ، كونه – في أكثره – من باب الغزل أو الشعر الرقيق في معانيه وأغراضه ؛ لأننا نجد أيضًا في ذلك الشعر المغنّى أشعارًا من غير شعر الغزل كالمدح وغيره من أغراض الشعر ، وإن استكثر فيه من باب الغزل[١] .

ولعلّ مما يتّصل بغنائية الأبيات المرقصات أو المطربات أنّنا نجد كثيرًا من شواهد هذا النوع تنتمي إلى شعر الغزل ، أو الشعر الرقيق معنًى ومبنى ، لتعلّق القلوب بهذا الباب من الشعر وميل النفوس إليه ، وقد كان ابن قتيبة يصف شعر الغزل خاصة بأنّه لائط بالقلوب[٢] ، وربط جرير بين النسيب والتطريب[٣] .

وليس غريبًا أن نجد لدى النقاد والمغنّين القدامى – على السواء – مثل هذه العلاقة الوطيدة بين الأبيات المطربة والغناء وصنعة الموسيقى؛ لأن « الشعر هو في الدرجة الأولى موسيقى ، يشبهها في الوزن وانسجام الأصوات وترجيعها بصورة متّسقة ... .

الشعر موسيقى أيضًا في قافيته . هذا الصدى الذي يتردّد بصورة قياسية فينتظره السامع ويستعد له الفم والجسم ... وهو أخو الموسيقى بمعنى أنهما نشآ معًا بعد الرقص ، فكان الغناء اتّحاد الموسيقى والشعر .

والشعر يشبه الموسيقى في دلالة الأصوات على المعاني بحيث أن السامع يفهم المعنى من الرنّة والوقع وإن هو لم يفهم الألفاظ تمام الفهم . ألا نحسّ

---

(١) تصفّح إن شئت كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني .

(٢) الشعر والشعراء ١/٧٥ .

(٣) انظر الأغاني (ط دار الكتب) ٨/٥٣ .

بحركة الجواد في قول امرئ القيس :

مكرٍّ مفرٍّ مقبلٍ مدبرٍ معًا   كجلمود صخرٍ حطّه السيل من علِ !»[١]

ومعنى ذلك أنّ من أبيات الشعر ما يكون أثره - في جانبه الشكلي الصوتي - كأثر اللحون المطربة : تعقل منها المعاني المنتمية إلى الفرح أو الحزن أو غير ذلك من وجوه الدلالات ، دون أن تكون دلالتها على ذلك كدلالة الألفاظ في الشعر ؛ فتشي أصوات تلك الأبيات بمبانيها ، فيتعاضد فيها جانبا الشكل والمضمون . وإذا صحّ أنّ « التعبير الموسيقي أصفى من تعبير الشعر لأنّ الأصوات أقرب إلى النفس من الألفاظ »[٢] ، فإنّه لا يمكن القول بأنّ «الشعر أقرب إلى الوضوح والتحديد لأنّه مضبوط بمعاني الألفاظ »[٣] ، إلا على معنى أنّه أقرب في ذلك من الموسيقى .

ومع هذا الفارق في الوضوح والتحديد بين لغتي الشعر والموسيقى من جهتي الشكل والمضمون ؛ فإنّ مردّ الإطراب والاستجابة الجمالية في كل منهما لا ينفكّ عن الصوت والمعنى (الشكل والمضمون) مجتمعين ، ولذلك لم تقتصر ملاحظات النقاد القدامى في هذا النمط المطرب من الأبيات على سهولة الألفاظ وجريانها على اللسان ، وما إلى ذلك من الخصائص الشكلية والإيقاعية للألفاظ، بل امتدّت لتشمل المضمون أيضًا ، فقد لحظوا توفّر عنصر الإطراب في المعنى كما هو في اللفظ ، فوصفوا معاني بعض تلك الأبيات - كما رأيت - بأنّها مطربة ، ولحظوا فيها أيضًا تأبّيها على البيان ، وكانت هذه إحدى

---

(١) النقد الجمالي وأثره في النقد العربي : ص ٩٢ - ٩٣ .

(٢) السابق ٩٢ .

(٣) المصدر نفسه .

السمات المهمة المميزة للأبيات المطربة ، وهي أظهر في تناول القدماء لمفهوم الأبيات المطربة من السمات اللفظية .

والإحساس بالمعاني المطربة في الشعر دون القدرة على التعبير عن سرّ إطرابها وجمالها ، أو قبل القدرة على ذلك ، وربط ذلك بالموسيقى ، أمر مألوف معروف حتى عند النقاد الغربيين المحدثين ؛ ففي ذلك يقول أحدهم : « في كل الفنون لغة مطلقة خفيّة . في الشعر مثلاً معانٍ يضيق النثر عن شرحها ، وشيء من التعبير المبهم الذي يفهمه الإنسان بحسه لا بعقله . كذلك الموسيقى يحسّها الإنسان دون أن يستطيع شرحها ويستمتع بها ويترنّح على وقعها وهو لا يفهم تمامًا ماذا تعني »[١] .

ولعلّ الأبيات المطربات والمرقصات أكثر الأبيات ملاءمة للغناء ، بما فيها من أسباب الجودة المثيرة لفعل الطرب في القلوب والنّفوس المتقبّلة لذلك الشعر ، بما فيها من المعاني المبتكرة ، والمباني الرشيقة المختصرة ، الصادرة عن الطبع المصقول المهذّب القادر على التأثير الإيجابي فيمن سلم طبعه من المتقبّلين لمثل تلك الأبيات .

---

(١) نقلاً عن : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ص ٩٦ .

الفصل الثالث

العيـــــون

(عين القصيدة - عيون الشعر)

العين : حاسّة الرؤية التي يُبصَرُ بها . والجمع : أعين وأعيان وعيون . والعين : عين الماء . والعين : عين الشمس[١] . وعند الكفوي : « العين ما له قيام بذاته والباصرة »[٢] . وأعيان القوم : أشرافهم « كأنّهم عيونهم التي بها ينظرون ... وعِينَةُ كل شيء خياره ... يقال : هذا عينُ الشيء وعينته ، أي أجوده ؛ لأنّ أصفى ما في وجه الإنسان عينه »[٣] .

وإذا كانت الابيات العيون هي أجود أبيات القصيدة أو أجود أبيات الشعر في سياقات أخرى غير القصيدة ؛ فإن العلاقة واضحة بين هذا اللقب من ألقاب البيت المتفرّد وما له من معانٍ في اللغة ، وبخاصةٍ معنى العين الباصرة الذي يرجع إليه أكثر معاني هذه المادة ؛ فلا يبعد أن تكون تسمية البيت العين مأخوذة من مشابهته للعين الباصرة في كونه أظهر وأوضح وأصفى ما في القصيدة جودةً ، أو في كونه بمنزلة العين التي يُنفذ من خلالها إلى لبّ القصيدة ومحور معانيها وأغراضها ، أو في كونه من خيار أبيات القصيدة أو السياق الذي ينتمي إليه .

وقد توصف القوافي بـ (العِين) فيقال : قوافٍ عين[٤] ، والمراد بالقوافي هنا القصائد أو الأبيات ؛ فإنّ القافية تُطلق ويراد بها القصيدة أو البيت . والمعنى – عند ابن فارس – « في القوافي العِينِ أنها نافذة كالشيء النافذ البصر . قال الهذلي :

---

(١) انظر : اللسان ، والصحّاح (عين) .

(٢) الكليّات ، تحقيق : عدنان درويش ، ومحمد المصري ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ط الثانية ، دمشق – ١٩٨٢م : ٣/٢٥٦ .

(٣) معجم مقاييس اللغة (عين) .

(٤) انظر : معجم مقاييس اللغة (عين) .

بكلامِ خَصْمٍ أو جِدالِ مُجَادِلٍ غَلِقٍ يُعَالِجُ أو قوافٍ عِينِ »[١] .

ولم أجد الشعراء يصفون القوافي بأنها عِينٌ في غير هذا الموضع الذي ذكره ابن فارس ، لكني وجدتهم يصفون القوافي بالمعنى الذي ذكره ، وهو النوافذ أو النافذات ؛ فمن ذلك قول سويد بن كراع يصف ما له من قوافٍ مؤثِّرة[٢] :

نهاني ابن عثمان الإمام وقد مضت نوافِذُ لو تُردِي الصَّفا لتصدّعا

عوارقُ ما يتركن لَحْماً بِعَظْمِهِ ولا عَظْمَ لحمٍ دون أن يتمزّعا

ومن ذلك قول النابغة الشيباني[٣] :

أولئك أُسرَتي سأذود عنهم إذ ما خام عنهم من يذودُ

بغُرٍّ من قوافٍ نافذاتٍ جوارحَ في الصّدور لها خدودُ

وقوله[٤] :

ونوافذٍ خَلّ القلوب سهامُها ما إن ترى لكلومِهنّ جراحُ

وواضح أنه يصف ما له من قوافٍ موجعة في باب الهجاء . ومثله الفرزدق في قوله[٥] :

رَجَوْا أن يَرُدُّوا عن جريرٍ بدِرْعِهِ نوافذَ ما أرمي وما أنا قائله

---

(١) المصدر السابق (عين) .

(٢) شعر سويد بن كراع ١٥٦ .

(٣) ديوان نابغة بني شيبان ٣٩ .

(٤) المصدر السابق ١٢٢ .

(٥) شرح ديوان الفرزدق ٧٤٠ .

وقوله[١] :

بني نهشل لن تدركوا بسـبابكم نوافذ قولي حيث غَبَّتْ عوارمـه

وقوله[٢] :

فلولا ابن مَسْعودٍ سعيدٌ رميتُه بنافذةٍ تستكره الجـلد بالدّم

ويقول جرير في وصف مثل هذه القوافي النافذة[٣] :

وعاوٍ عوى من غير شيءٍ رميته بقارعةٍ أنفاذها تقطر الدّمـا

ويصف أبو الأسود الدؤلي القوافي بالقرار النوافذ في قوله[٤] :

أمنك قوافٍ قد أتتـني كأنّها -إذا صابت المرءَ- القِرارُ النوافذُ

وفي كل ما سبق من الاشعار وصفت القوافي بالنوافذ في سياق الحديث عن أبيات أو قصائد الهجاء الجارحة .

غير أن من الشعراء من شبّه الشعر الجيّد المتفرّد بالنوافذ من السهام المصيبة في مقابل المقصِّرة عن الرميّة ، ولم يجعل ذلك الوصف خاصًا بما كان في الهجاء ؛ يقول المتوكّل الليثي[٥] :

والشعر لبّ المرء يعرضـه والقول مثـل مواقـع النبـل

منها المقـصِّر عـن رمِيّتـه ونوافـذٌ يذهـبن بالخصـل

(١) المصدر السابق ٧٦٦ .

(٢) المصدر السابق ٨٢٢ .

(٣) ديوان جرر ٩٨٠ .

(٤) ديوان أبي الأسود الدؤلي ٤٠ .

(٥) الأغاني ١٢/١٦٠ .

ولعلّ النقاد قد قصدوا إلى هذا المعنى حين وصفوا بعض الابيات المتفردة في قصائدها بالعين أو العيون ؛ فأرادوا بذلك - في ضوء ما مضى من تفسير ابن فارس للقوافي العين ومـا ورد في بيتي المتوكل - أنّها الأبيات النافذة إلى أغراضها كالشيء النافذ البصر ، أو المصيبة أغراضها كما تصيب السهام النوافذ . ويؤيد ذلك شيوع تشبيه الأبيات المتفردة في القصيدة بالسهام المصيبة[١] .

والأبيات العيون - كما يُفهم من نصوص النقاد - هي الأبيات المتفردة على أبيات الشعر بحسنها وجودتها[٢] ، ويضادّها - عندهم - الأبيات الساقطة الرديئة ؛ فابن المعتز يرى أنّ « أشعار العتابي كلّها عيون ليس فيها بيت ساقط »[٣]، والآمدي يقابل بين العين النادر من أبيات الشعر والرذل الساقط[٤]، ويطلق لقب (عيون الشعر) على الأبيات الجيّدة المتخيرة المنتقاة بعد نفي الردئ[٥] .

وقد التزم الآمدي في موازنته بين البحتري وأبي تمام ترتيبًا لطبقات أبيات الشعر ؛ ففرّق بين مستويات ثلاثةٍ من الأبيات ، وجعل لكلٍ منها

(١) انظر على سبيل المثال : البيان والتبيين ٣١٣/٣ ، وأخبار أبي تمام ٦٣ .

(٢) انظر على سبيل المثال : البيان والتبيين ١٣٥/١ ، وطبقات الشعراء لابن المعتز ٥٣ . ٢٣٦ ، ٢٦٣ ، ٢٨٥ ، والموشّح ٤٤٢ ، والموازنة ٢٥٥/٣/١ ، ٧٠١/٣/٢ ، ٧٠٢ ، ومعجم الشعراء للمرزباني ٢٤٩ ، والوساطة ١٦١ ، ١٦٢ ، وخاصّ الخاصّ ١١٣ ، ١١٤ ، ١٤٢ ، ١٤٧ ، ٢٠٢ ، والإعجاز والإيجاز ١٨٢ ، ١٨٣ .

(٣) طبقات الشعراء ٢٦٣ .

(٤) انظر : الموازنة ١٤٠/١ ، ٤٣٢ /٣/٢ ، ٤٣٣ ، ٧٠٠ ، ٧٠١ .

(٥) انظر : الموازنة ٤٧٠/٣/٢ .

مصطلحًا التزمه في جميع كتابه ؛ فتراه يصف بعض الأبيات بـ (العين النادر) أو (الجيّد النادر)[١] ، وبعضها بـ (الجيّد البالغ)[٢] ، وبعضها بـ (الرديء الساقط)[٣] ، ويجعلها مرتبةً على هذا النحو .

ولم يكتف الآمدي بتتبع هذه الطبقات في أبيات البحتري وأبي تمام ، لكنّه جعلهما معيارًا مهمًا أقام عليه الموازنة بينهما في جميع أبواب الكتاب ؛ استمع إليه يقول – في خاتمة باب (ذكر ما وصفا به قصائدهما) : « فهذا ما وجدته لهما في وصف قصائدهما ، فأمّا أبو تمام فقد مضى له عين نادر وجيد بالغ ورديء ساقط ، وقد ذكرت جودة الجيّد في موضعه ورداءة الرديء ، فأمّا العين

---

(١) انظر : الموازنة – على سبيل المثال – :
- ١٩٦/١، ٢٥٣ ، ٤١٣ ، ٥٢٢ ، ٤٥٠ ، ٤٥٤ ، ٤٨٥ .
- ٦٦/٢ ، ١٥٦ ، ١٦٥ ، ٣٠٩ ، ٣١٥ ، ٣٢٢ ، ٣٣٣ .
- ١٦/٣/١ ، ٢٢ ، ٣٥ ، ٩٦ ، ٣٠٤ ، ٣٢٩ ، ٣٣٢ ، ٣٧٤ ، ٣٩٧ .
- ٤٣٢/٣/٢ ، ٤٣٣ ، ٤٨٨ ، ٧٠٠ ، ٧٠١ .

وقد يعبّر الآمدي عن هذا النوع بقوله : « وهذا من إحسانه المشهور ٢٥/٢ ، ٣٢ ، ٣١٨ ، ٢٠٦ » أو « من أبياته المشهورة في الحسن والحلاوة ٣٥/٢ » أو « ومما غري الناس به ٥٤/٢ » أو « من أبياته المشهورة المتداولة ٥٥/٢ ، ٢٥٨ » أو بقوله : « هذا بيت في غاية الحسن والحلاوة ١٢٤/٣/١ » أو «في غاية الجودة ٢٩٤/٣/١ » .

(٢) انظر : الموازنة – على سبيل المثال – : ٤٣٠/١ ، ٢٤/٢ ، ٢٥٤ ، ٢٩٨ ، ٣٣٢ .
٣٤/٣/١ ، ١٢٨ ، ١٣٧ ، ١٤٢ ، ١٥١ ، ١٥٤ ، ١٧٧ ، ٢٠٦ ، ٢٢٣ ، ٢٥٨ . ٢٩٤ ، ٣٥٢ ، ٣٦٠ ، ٣٧٤ .
٤٢٩/٣/٢ ، ٤٦٠ ، ٤٨٠ ، ٤٨٦ ، ٤٨٧ ، ٥٤٣ .

وقد يعبّر الآمدي عن هذا النوع من الأبيات بـ « الجيّد » أو « الجيّد الحسن » : انظر على سبيل المثال : ٥٠٥/١ ، ٤٥١ ، ٤٦٥ ، ٤٦٦ ، ٥/٢ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ١٥٦ ، ١٥٧ .

(٣) هذا النوع شائع في الموازنة في وصف الآمدي للأبيات الرديئة الضعيفة وبخاصة ما كان منها لأبي تمّام ، وهو أكثر من أن نشير إليه .

النادر فقوله : ... » (١) ، وذكر أبياتًا من العيون النوادر لأبي تمام في هذا الباب ، « ... وأما البحتريّ فقد مضى له عين نادر وجيّد بالغ ولم يمض له ردئ ، فأمّا العين فقوله : ... »(٢) وذكر هنا أيضًا بعض الأبيات العيون للبحتري في هذا الباب ، ثم بنى على ذلك قوله : « فأقول في الموازنة بينهما : إن عيون شعر أبي تمام أجود من عيون شعر البحتري ، وهما في جيّدهما متساويان ، وأطرح إساءات أبي تمام في هذا الباب فلا اعتدّ بها » (٣) .

وواضح أن الآمدي يجعل (العين النادر) من أبيات الشعر على رأس هذا الترتيب ، وهو عنده أساس الموازنة بين الشعراء ، وواضح أيضًا أنّه يجعل هذا النوع (العين النادر) أعلى كعبًا وأرفع منزلة من (الجيّد البالغ) .

ولعلّ الآمدي يعتمد في التمييز بين العين النادر والجيّد البالغ من الأبيات على ندرة المعنى ، وعلى قدرة البيت على الاستقلال بمعناه ، أو كون البيت مما يغني بعضه عن بعض ؛ وذلك أنه حين تناول بيت أبي تمّام :

أخرجتموه بكره عن سجيّته   والنّار قد تنتضي من ناضر السلم

وبيته الذي يقول فيه :

أوطأتموه على جمر العقوق ولو

لم يُخْرَجِ اللّيثُ لم يَخْرُجْ من الأجَمِ

---

(١) الموازنة ٢/٣/٧٠٠ .

(٢) المصدر السابق ٢/٣/٧٠١ .

(٣) المصدر السابق ٢/٣/٧٠٢ .

جعل الاول من العين النادر ، والآخر من الجيّد البالغ [١]، فإذا تأمّلناهما وجدنا الأول الذي جعله من العين النادر يشتمل على شطر يستغني بنفسه ويصلح أن يكون كلامًا مستقلاً بمعناه ، أو مثلاً سائرًا بمفرده ، على حين لا تتوفر هذه الخاصة في البيت الآخر ، وهو الذي جعله من نوع الجيّد البالغ .

وقد أكّد الآمدي – في مواضع أخرى – على هذه الخاصة التي تميز العين النادر من أبيات الشعر ، في تعليقه على بعض الأبيات العيون التي أوردها للبحتري في باب وصف الشعر ؛ فمن ذلك تعليقه على بيته العين :

فقد أتتك القوافي غِبَّ فائدةٍ   كما تَفَتَّحُ غِبَّ الوابل الزَّهَرُ

بقوله : « وهذا معنى في غاية الحسن والحلاوة ، والبيت أيضًا قائمٌ بنفسه وغير محتاج إلى ما قبله »[٢] ؛ فامتدح كونه مستغنيًا بنفسه . وأورد في العيون النوادر بيته :

كالغوادي أظهرن كل خفيٍّ   مُستسرٍّ في زاهراتِ الرياض

ولكنّه أخذ عليه كونه محتاجًا إلى ما قبله[٣] ، ويشير هذا إلى أهمية هذه الخاصة في هذا النمط من الأبيات .

وأكثر الأبيات التي وصفها الآمدي بأنها من (العين النادر) من أبيات الشعر أبيات مستغنية بأنفسها غير مفتقرة إلى غيرها[٤] ، وهذا يدلّ على أنّ وحدة البيت واستقلاله من الخصائص المعتدّ بها في الحكم على البيت بأنّه من

(١) انظر : الموازنة ٣٧٤/٣/١ .

(٢) المصدر السابق ٧٠١/٣/٢ .

(٣) المصدر نفسه .

(٤) راجع مواضع الإحالات التي تقدّمت قبل قليل .

عيون الشعر ، وذلك أمرٌ ملاحظٌ مطّردٌ أيضًا في الحكم بتفرّد البيت عند النقاد العرب القدامى أيّاً كان لقبه ونوعه ، وأيّاً كان سياق تفـرّده .

ومن العيون النوادر التي يظهر فيها ذلك ما أورده الآمدي لأبي تمام في باب وصف الشعر[1] الذي سبقت الإشارة إليه ، كقوله :

يـودّ ودادًا أنّ أعضـاء جسـمه إذا أنشدت شوقًا إليها مسـامع

وقولـه :

كالنّجم إن سـافرت كان مُواكبًا وإذا حَطَطْتَ الرَّحْل كان جليسا

وقولـه :

ولكنه صوب العقول إذا انجلـت سحائب منه أعقبت بسـحائب

وقولـه :

زهراءُ أحلى في القلوب من المنى وألـذّ من ريق الأحبّة في الفـم

فهذه الأبيات العيون النوادر جمعت إلى فرادة المعنى ، مجيئه في بيت واحد مسـتقلّ . والطريف أن هذه الأبيات أبيات متـفردة في وصف الشعـر المتفرّد ، فهي من الأبيات العيون في وصف عيون الشعر .

ووصف البـيت العين بـ (النادر) لدى الآمدي يراد به تـأكيد كـون هذه الأبيات نادرة في الشعر ، أو كون المعاني التي فيها من المعاني النادرة التي يقلّ ابتكار مثلها ، وسـتـتّضح دلالـة هـذا الوصف عند الحديث عن « البـيت النادر » وهو أحد المصطلحات الشائعة التي أطلقها النقاد العرب القدامى على

---

(١) انظر : الموازنة ٢/٣/٢٠١-٧ .

البيت المتفرّد المتميّز بمستوى عالٍ من الجودة ، نادر المثال .

وقد تبع القاضي الجرجاني الآمدي في وصف (العين) بـ (النادر) ، وتبعه أيضًا في جعله هذا النمط من الأبيات (العين النادر) على رأس أبيات الشعر ؛ فرتّب الأبيات – على نحو يشبه ترتيب الآمدي – إلى : عين نادر ، ومتوسط متقارب ، وضعيف ساقط (1).

غير أنّ مصطلح (العين النادر) لم يشع استعماله في كتاب الوساطة ، كما شاع في كتاب الموازنة ، بل إنه لا يكاد يستعمل عند القاضي الجرجاني في غير الموضع المشار إليه هنا ، ولعلّ ذلك يرجع إلى اعتماده على مصطلح آخر شاع وروده في (الوساطة) ، وهو مصطلح (البيت الفرد – الأبيات الأفراد) ، وهو يلتقي – كغيره من مصطلحات البيت المتفرّد – مع مصطلح (العين) في الدلالة الرئيسة له ، وفي بعض الخصائص الفنيّة .

ولم يذكر النقاد العرب القدامى تعريفًا صريحًا للعيون من أبيات الشعر ، لكننا يمكن أن نقف على شيء من خصائصها وسماتها الفنيّة من خلال بعض النصوص التي ورد ذكرها فيها ؛ فمن ذلك ما يوردونه من كلام بشر بن المعتمر ، وهو قوله : « خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إياك ، فإنّ قليل تلك الساعة أكرم جوهرًا ، وأشرف حسبًا ، وأحسن في الأسماع ، وأحلى في الصدور ، وأسلم من فاحش الخطأ ، وأجلب لكل عينٍ وغرةٍ ، من لفظٍ شريف ومعنى بديع . واعلم أن ذلك أجدى عليك مما يُعطيك يومك الأطول، بالكدّ والمطاولة والمجاهدة ، وبالتكلّف والمعاودة »(2) .

---

(1) انظر : الوساطة ١٦١ ، ١٦٢ .

(2) البيان والتبيين ١/١٣٥ ، ١٣٦ .

فأهمّ ما يلتفت إليه من ذلك في هذا النص – بيان أنّ الأبيات العيون نتاج تحقق كمال الطبع ، الناشيء عن ساعة نشاط النفس واستجابتها، وفراغ البال واجتماعه ، وأنّ هذا النمط من الأبيات لا يجتلب بالتكلّف والمجاهدة والمعاودة . وهذه سمة ملازمة لكثير من أنواع البيت المتفرّد كما اتّضح في مواضع أخرى من هذا البحث .

وكمال أسباب الطبع في تلك الساعة يحقّق في الكلام خصائص وسمات فنيّة تجعل قليله في مقابل الكلام المتكلّف وإن كثر – (أكرم جوهرًا) في ألفاظه ، (وأشرف حسبًا) في معانيه ، و (أحسن في الأسماع وأحلى في الصدور) في رقّته وخفّته وعذوبته الموجبة لسيرورته وحفظه في الصدور ، (وأسلم من فاحش الخطأ) لتكمل له شروط البلاغة ، وجماع ذلك كلّه – وهو من عطف المسبَّبِ على السّبب – أن تحقّقَ تلك الخصائص للكلام يجعله من العيون والغرر المشتملة على الألفاظ الشريفة والمعاني البديعة .

وتؤكد نصوص النقاد التي ورد فيها ذكر العيون على ضرورة أن تتوفر فيها العناصر الفنيّة الملازمة للسيرورة والانتشار ؛ ولهذا فإنهم يرون أنّ « ما لم يكن من الشعر حسنًا عينًا فبطون الصحف أحمل لمئونته من صدور عقلاء الرجال »[١] . وينتقدون الابيات من الشعر إذا كانت « ملس المتون ، قليلة العيون إن سمعتها لم تفكه إليها ، وإن لم تسمعها لم تحتج إليها »[٢] . لانّ الأبيات العيون هي فاكهة أهل الأدب التي تعمر بها المجالس والمحاضر ، ويترنّم بها المسامر والمسافر .

---

(١) الموشّح ٤٤٢ .

(٢) الموشّح ٤٤٢ .

وتشير بعض النّصوص – الواردة في سياق ذكر العيون – إلى نوع تلك الأبيات العيون التي هي أولى بالاحتمال والسيرورة من غيرها ؛ فتردّها إلى الأمثال السائرة أو المعاني المستحسنة ؛ فقد روي « عن إسحاق بن إبراهيم الموصلي ، قال : أنشدت أبا عبيدة أبياتًا لبعض القدماء ، فقال : أترى فيها مثلاً أو معنى حسنًا ؛ فقلت : لا ؛ فقال : من جعلك حامل أسفار » [١].

ومعنى ذلك أن كون البيت مثلاً سائرًا أو معنى مستحسنًا مفردًا ، يدخله في جملة الأبيات العيون الحقيقة بالسيرورة والحفظ ، وهذا التحديد يشبه ما ذكره القاضي الجرجاني من الأسباب التي تجعل البيت من الأبيات الأفراد من كونه مثلاً سائرًا أو معنًى مستوفًى[٢] .

وغير خافٍ أنّ البيت لا يكون مثلاً سائرًا أو معنى مستحسنًا ، حتى يكون مستغنيًا بنفسه مستقلاً عن غيره ، وبذلك تكتمل للأبيات العيون كثير من خصائص الأبيات المتفردة التي نبّه عليها النقّاد في غير نوعٍ من أنوا ع البيت المتفرّد ، من الألفاظ الشريفة ، والمعاني البديعة ، الموجبة لسيرورة البيت واستقلاله واستغنائه بنفسه ، وقد اطّرد التنبيه على مثل هذه الخصائص في أكثر أنوا ع البيت المتفرّد .

وثمة صلة خاصة بين إبدا ع المعاني وتسمية هذا النوع من أبيات الشعر بالعيون ؛ وذلك أن الشاعر الذي يسبق إلى المعاني المبتكرة يوصف بأنه قد خسف للشعراء عين الشعر، وذلك ما ورد في وصف عمر بن الخطاب رضي الله عنه لامرئ القيس[٣]؛ وذلك « ... أنّ العبّاس سأله عن الشعراء فقال:

---

(١) المصدر السابق ٤٤٣ .

(٣) انظر : الوساطة ١٥٩ .

(٣) انظر : الشعر والشعراء ١/١٢٧ ، والأغاني ٧/١٢٣ .

امرؤ القيس سابقهم ، خسف لهم عين الشعر فافتقر عن معانٍ عور أصحّ بصرًا) أي أنبطها وأغزرها لهم ، من قولهم خسف البئر ، إذا حفرها في حجارة فنبعت بماء كثير . يريد أنّه ذلّل لهم الطريق إليه ، وبصّرهم بمعانيه ، وفنّن أنواعه وقصّده ، فاحتذى الشعراء على مثاله ، فاستعار العين لذلك » [١].

وعلى هذا يجوز أن يكون قولهم : عيون الأبيات وعيون القصائد ، ووصفهم الأبيات أو القصائد بأنها من العيون – مأخوذًا من خسف عين الماء حتى تنبع بماء كثير فتذلّ لمن يرومها بعد ذلك ، فيحتذي اللاحق السابق ، فالأبيات العيون مما يستنبطه الشاعر لمن بعده ، فيذلّل لهم الطريق إليه ، ويبصّرهم بما فيه من لطيف المعنى ، وبديع المبنى ، فيحتذون على مثاله . ومما يرشّح ذلك للقبول شيوع وصفهم الشعر المتفرّد الذي يُعدّ من العيون بكثرة الماء والرونق وبعد الغور وما إلى ذلك من الأوصاف المتعلقة بمعنى العين المستنبطة .

ومما يقوّي هذا التفسير – أيضًا – أن ابن قتيبة قد أورد بعد قول عمر السابق قول أبي عبيدة عن امرئ القيس : « يقول من فضّله : إنّه أوّل من فتح الشعر ، واستوقف ، وبكى في الدمن ، ووصف ما فيها . ثم قال : دع ذا رغبةً عن المنسبة ، فتبعوا أثره . وهو أوّل من شبّه الخيل بالعصا واللقوة والسباع والظباء والطير ، فتبعه الشعراء على تشبيهها بهذه الأوصاف » [٢] . فدلّ بذلك على أنّه قد خسف لهم عن هذه المعاني وأغزرها

---

(١) النهاية في غريب الحديث والأثر ، لابن الأثير (مجد الدين) . تحقيق : محمود محمد الطناحي وطاهر الزاوي . المكتبة الإسلامية . ط الأولى ١٣٨٣هـ : ٣١/٢ .

(٢) الشعر والشعراء ١٢٨/١ .

لهم ؛ فتبعوه فيها . « وبهذه الخلّة دون سواها فُضِّل امرؤ القيس ؛ لأن الذي في شعره من دقيق المعاني ، وبديع الوصف ، ولطيف التشبيه ، وبديع الحكمة ، فوق ما في أشعار سائر الشعراء من الجاهلية والإسلام ، حتى أنّه لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة من أن تشتمل من ذلك على نوع أو أنواع ، ولولا لطيف المعاني ، واجتهاد امرئ القيس فيها وإقباله عليها – لما تقدّم على غيره ، ولكان كسائر الشعراء من أهل زمانه ؛ إذ ليست له فصاحة توصف بالزيادة على فصاحتهم ، ولا لألفاظه من الجزالة والقوة ما ليس لألفاظهم .

ألا ترى أن العلماء إنما احتجّوا في تقديمه بأن قالوا : هو أوّل من شبّه الخيل بالعصا ، وبالوحش ، والطير ، وأوّل من قال : « قيد الأوابد » وأوّل من قال كذا ، وقال كذا ، فهل هذا التقديم له إلا من أجل معانيه ؟ »[١] .

وقد يختار النقاد الأبيات العيون المتفرّدة في السياق الشعري بعامة ، دون ربط ذلك بسياق تاريخي أو فنّي ، فيصفون بيتًا بأنه من عيون الشعر ، ويتّسم هذا النوع من الأبيات – عندهم – بقدرته على السيرورة والانتشار ، وقدرة المتلقين على حفظه في الصدور ؛ لأنّ « ما لم يكن من الشعر حسنًا عينًا فبطون الصحف أحمل لمؤونته من صدور عقلاء الرجال »[٢] ، وهذه إحدى الخصائص المهمة للأبيات التي تستأهل أن تكون من عيون الشعر .

وقد يعيّنون الابيات العيون المتفرّدة في بابٍ من الشعر أو غرض من

---

(١) الموازنة ٢/٤٢٠ ، ٤٢١ .

(٢) الموشّح ٤٤٢ .

أغراضه ، فيراد أنّها من أفضل ذلك الباب أو الغرض ؛ يقول ابن المعتز عن مسلم بن الوليد : « وله يهجو دعبلاً وهو من أعيان أشعار المحدثين في الهجاء :

أما الهجاء فدقّ عرضك دونه   والمدح عنك كما علمت جليل

فاذهب فأنت طليق عرضك إنّه   عرض عززت به وأنت ذليل »[(١)] .

ويُظهر هذا النصّ أيضًا أنّ النقّاد قد عنوا بتعيين الأبيات العيون في غرض من الأغراض في عصر مخصوص ، وكثيرًا ما يربطون تلك الأبيات المختارة المفضّلة بسياقها الفنيّ والتاريخي معًا[(٢)] .

وقد يحدد النقاد الأبيات العيون في غرض من أغراض الشعر أو معانيه ، على نحو ما فعل الآمدي في موازنته بين أبي تمّام والبحتري ؛ فتراه يذكر أبياتًا بوصفها من العيون النوادر في باب من أبواب الشعر أو غرض من أغراضه[(٣)] ، أو ينصّ على بيت بعينه بأنّه عين الباب ، كما صنع حين أورد بيتي أبي تمّام :

بمَهْدِيِّ بن أصْرَمَ عاد عُودي   إلى إيراقه وامتدّ باعي

أطال يدي على الأيّامِ حتى   جَزَيْتُ صُروفها صاعًا بصاعِ

اللذين ذكرهما في باب (ذكر اعتداد المُدَّاح بنعم الممدوحين) ؛ إذ قال :

---

(١) معجم الشعراء ، المرزباني ، ٢٤٩ .

(٢) من ذلك على سبيل المثال : تخصيص تفضيلهم لبعض أبيات الأغراض الشعرية أو المعاني بعصر من العصور كأن يقولوا : هذا أغزل بيت للعصريين ، أو هذا أغزل بيت للجاهليين ، أو قولهم : هذا أحسن ما قيل في هذا المعنى من شعر القدماء ، ونحو ذلك .

(٣) فعل الآمدي ذلك في معظم أبواب الموازنة ، وانظر على وجه الخصوص ٧٠١/٣/٢ فما بعدها .

«وهذا عين هذا الباب كلّه »[١] يريد البيت الأخير . وقد يرد ذلك عندهم – أحيانًا – على سبيل التهكم والسخرية في نقد بعض الأبيات الرديئة ، فيصفونها بأنها عين الباب في الرداءة والسخف[٢] .

وقد عني النقاد أيضًا بالأبيات العيون من شعر الشاعر الواحد ؛ سواء أكان ذلك تحديداً لأبياته العيون في باب من أبواب الشعر ، كما نجد فيما سبقت الإشارة إليه من صنيع الآمدي في الموازنة ، أم تحديداً لابياته العيون في كامل ديوانه ؛ فقد تتبع بعضهم ديوان بعض الشعراء تتبعًا جعله يحكم على أشعاره بأنّها كلّها أو أكثرها من هذا النمط العالي (العيون) ؛ فمن ذلك قول ابن المعتز عن شعر مروان بن أبي حفصة : « وأشعار مروان كثيرة ، ولو أردنا عيون شعره لطال بها الكتاب فليس له إلا كلّ عين» [٣]، وقوله عن شعر العتابي: « وأشعار العتابي كلّها عيون ليس فيها بيت ساقط »[٤] . وفي النّصين ما يدلّ على قيمة الأبيات العيون وكونها تمثّل مادة مهمّة تقوم عليها كثير من كتب الأدب والنقد ، وتُبنى عليها أحكام الموازنات بين الشعراء .

وربما عُني النقاد من ديوان الشاعر بطائفة من الأبيات تقع في أوائل القصائد العيون من شعره ؛ فعدّوا تلك الأبيات من العيون ، وقد أدرك ابن المعتز كثرتها في شعر أبي تمّام حتى قال: « ولو استقصينا ذكر أوائل قصائده الجياد التي هي عيون شعره لشغلنا قطعة من كتابنا هذا بذلك وإن لم نذكر

---

(١) الموازنة ١/٣/٢٥٥ .

(٢) المصدر نفسه .

(٣) طبقات الشعراء ٥٣ .

(٤) المصدر السابق ٢٦٣ .

منها إلا مصراعًا »[١] ، وفي هذا إشارة إلى أنّ القصائد العيون مظنّة الأبيات العيون وبخاصة مطالعها التي يحرص الشعراء على تميّزها بالجودة والتفرّد ، كما أنه يشير إلى أنّ الابيات المطالع أحرى أن تكون من عيون الشعر ، وسنقف بعد قليل على علاقة الأبيات العيون بالقصائد العيون .

ولمّا كانت الأبيات العيون - في الأعمّ الأغلب - أبياتًا منتزعة من قصائد ، وجدنا النقاد يضيفون هذا النوع إلى القصيدة فيقولون : « عين القصيدة ، وعيون القصيدة ، ويريدون بذلك البيت أو الأبيات المفضّلة في القصيدة ؛ وذلك أنّهم ينصّون أحيانًا على بيت بعينه من أبيات القصيدة فيصفونه بأنّه (عين القصيدة) أو (بيت القصيدة) أو (أمير القصيدة) ؛ فمن ذلك أنّ الثعالبي يصف بيت أوس بن حجر - وهو مطلع قصيدته - :

أيتها النفس اجملي جزعـًا   إن الذي تحذرين قد وقعـا

بقوله :« ليس للعرب مطلع قصيدة في الرثاء أوجز لفظًا وأحسن معنى منه»[٢].
لكنه يجعل قوله من القصيدة نفسها :

الألمعي الـــذي يظنّ بك الظّـ   ـنّ كأن قد رأى وقد سمعا

يجعله « بيت القصيدة العجيب »[٣] ؛ وذلك يشير إلى حرصهم على تسمية بيت بوصفه (بيت القصيدة) حتى وإن تضمّنت القصيدة أكثر من بيت متفرّد .

ومن مرثيّة أبي ذؤيب التي يقول فيها :

* أمن المنون وريبها تتوجع *

---

(١) طبقات الشعراء ٢٨٥ .

(٢) الإعجاز والإيجاز ١٣٩ ، ١٤٠ ، وخاص الخاص ٩٧ .

(٣) خاص الخاص ٩٧ ، والإعجاز والإيجاز ١٤٠ .

جُعل (بيت القصيدة) قوله[١] :

والنفس راغبة إذا رغّبتها وإذا تردّ إلى قليل تقنع

وهو – عند الأصمعي – أبدع بيت للعرب[٢] . وهذا يدلّ – بالإضافة إلى جعل العين بيتًا واحدًا من أبيات القصيدة – يدلّ أيضًا على أنّ البيت من الشعر قد يكون مفضّلاً متفرّدًا في أكثر من سياق ، فيكون بيت القصيدة من جهة ، ويكون من جهة أخرى أبرع بيتٍ للعرب ، أي أن جودة هذه الأبيات العيون ترشّحها للتفرّد في سياقات متعدّدة .

وقد يكون بيت القصيدة أو عينها سببًا في شهرة الشاعر ، وشواهد ذلك لا تحصى ؛ يقول الثعالبي من قصيدة دعبل الخزاعي التي أوّلها :

أين الشباب وأيةً سلكا لا تطلبنه ضلّ أو هلكا

يقول : « وبيت القصيدة قوله – وبه سار ذكره – :

لا تعجبي يا سلم من رجل ضحك المشيب برأسه فبكى » [٣]

وقد كان بعض الشعراء العرب يشير إلى بيت من أبيات قصائده بقوله : أنا ابن قولي كذا[٤] ، يريد أنّه عُرف به واشتهر كما يُعرف الابن بأبيه .

ومما عُبِّر فيه عن عين القصيدة أو بيتها بلفظ (أمير القصيدة) ، قول أبي بكر الخوارزمي : « أمير الشعراء العصريين أبو الطيّب وأمير شعره

---

(١) انظر : خاص الخاص ١٠٤ ، والإعجاز والإيجاز ١٤٦ .

(٢) انظر : الشعر والشعراء ٦٥/١ ، والإعجاز والإيجاز ١٤٦ وفيه : أبرع بيت قاله العرب .

(٣) خاص الخاص ١٢٠ .

(٤) انظر : الأغاني (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ١٢٥/٢٠ – ١٢٦ .

قصيدته التي أولها :

* من الجآذر في زي الاعاريب *

وأمير هذه القصيدة قوله :

أزورهم وسواد الليل يشفع لي

وأنثني وبياض الصبح يغري بي »[١] .

ويُلاحظ هنا ما لوحظ في نصوصٍ سابقة من علاقة الأبيات العيون بالقصائد العيون ؛ وذلك أننا نجد كثيراً من الأبيات العيون في الشعر العربي مختارة من قصائد هي أيضًا من عيون الشعر العربي ؛ وشواهد ذلك لا تحصى ؛ فمن ذلك أن قصيدة النابغة التي أوّلها :

* أتاني أبيت اللعن أنّك لمتني *

وهي من عيون الشعر العربي في الاعتذار ، قد اختير منها وتفرّد قوله[٢] :

فإنك شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يبدُ منهنّ كوكب

وقوله[٣] :

فلست بمستبق أخًا لا تلمّه على شعثٍ أي الرجال المهذّب

وهذان بيتان يختلفان في غرضهما عن غرض القصيدة ؛ وذلك يشير إلى أن اختيار الأبيات العيون في قصيدة ما لا يرتبط بانتمائها للغرض الذي قيلت فيه

---

(١) انظر : خاص الخاص ١٤٦ .

(٢) انظر على سبيل المثال : الإعجاز والإيجاز ١٣٩ ، وخاص الخاص ٩٧ .

(٣) انظر على سبيل المثال : الإعجاز والإيجاز ١٣٩ وخاصّ الخاصّ ٩٧ .

القصيدة .

وقد عدّوا من معلقة زهير الشهيرة التي هي من عيون الشعر العربي جملةً من الابيات هي « غرة حكم العرب ونهاية في الحسن والجودة تجري مجرى الأمثال الرائعة الرائقة »[١] وهي آخر أبيات قصيدته التي جاءت على نمط قوله[٢] :

ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله   على قومه يُستغن عنه ويُذمَمِ

وكذلك الحال بالنسبة إلى بعض عيون قصائد امرئ القيس فإنّ له كثيراً من الأبيات المستحسنة المختارة من قصيدة واحدة ؛ كأبياته التي هي من عيون التشبيه في معلقته[٣] ، وكأبياته المستجادة من هذا الباب أيضًا من قصيدة أخرى ، منها قوله[٤] :

كأن قلوب الطير رطبًا ويابسا   لدى وكرها العنّاب والحشف البالي

ففي هاتين القصيدتين أبيات كثيرة من الأبيات المتفرّدة في باب التشبيه الذي تفرّد امرؤ القيس بالإجادة فيه .

ومن الشواهد الواضحة على علاقة الأبيات العيون بالقصائد العيون أنّ « أمير شعر الأخطل قصيدته التي يقول فيها لبني مروان :

* شمس العداوة حتى يستقاد لهم * »[٥].

---

(١) خاص الخاص ٩٦ .

(٢) المصدر نفسه .

(٣) انظر : طبقات فحول الشعراء لابن سلاّم ١/٨٣ فما بعدها .

(٤) انظر : المصدر السابق ١/٨١ فما بعدها .

(٥) خاص الخاص ١٠٥ ، ١٠٦ .

وقد عدّ النقّاد من هذه القصيدة التي هي من عيون شعره غير واحدٍ من الأبيات العيون المتفردة من مثل قوله[١] :

شمس العداوة حتى يستقاد لهم   وأعظم الناس أحلامًا إذا قدروا

إن العداوة تلقاها وإن قدمــت   كالعرّ يكمن حينًا ثم ينتشــر

وكثيرًا ما نجد النقاد العرب القدامى يقرنون بين ذكر القصائد العيون وذكر الأبيات العيون المختارة منها ، وهذا بابٌ واسع يضيق المقام عن الإشارة إلى بعضه ، فضلاً عن استقصائه[٢] .

وهكذا نجد أن الأبيات العيون نمط متميز من أبيات الشعر ، يتفرّد في السياق الشعري كلّه ، أو في باب منه ، أو في غرض من أغراضه غير مقيّد بزمن ، أو في غرض من أغراضه عند شعراء حقبةٍ معينة ، أو في ديوان شاعر من الشعراء ، أو في غرض من أغراض ذلك الشاعر ، أو في مطالع قصائده ، أو في سياق القصيدة الواحدة . كما نجد أن العلاقة وطيدة بين الأبيات العيون والقصائد التي هي من عيون الشعر .

ولعلّ إطلاق لقب (العيون) على القصائد المفضّلة في الشعر – مثلما يطلق على الأبيات المفضّلة في السياقات المختلفة – إنما يكون حين تكثر الأبيات العيون في القصيدة أو تغلب عليها حتى تصبح القصيدة كلّها عينا ؛ وإلى ذلك يشير ابن المعتز فــي تعليقه علــى قصيدة مسلم بن الوليد التي يقول

---

(١) انظر على سبيل المثال : المصدر السابق ١٠٥ ، ١٠٦ ، والإعجاز والإيجاز ١٥٠ ، وانظر ما عدّه ابن سلام من هذه القصيدة في الأبيات المقلّدة للأخطل ، في طبقات فحول الشعراء ١/٤٩٣ – ٥٠٢ .

(٢) انظر على سبيل المثال : خاص الخــاص ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١١٩ ، ١٤٦ ، والإعجاز والإيجـاز ١٥٠ ، ١٩٣ . ٢١٥ .

في أوّلها[١] :

أجررت حبل خليع في الصِّبا غزلِ وشَـمَّرتْ هِمَمُ العُذّال في العَذَلِ

فإنّه قال – بعد أن أورد أبياتًا عدّها من عيون هذه القصيدة – : « وهي كما قلنا مشهورة ، فتركناها إلا هذه الأبيات فإنّها من عيون القصيدة ، وإن كانت القصيدة كلّها عينًا »[٢].

ومعنى ذلك أن عين القصيدة لا يكون بيتًا واحدًا فحسب ، بل قد يتعدّد في القصيدة ، فيكون فيها غير واحدٍ من الأبيات العيون ، ولذلك أثر واضح على كون القصيدة من عيون الشعر .

(١) طبقات الشعراء ٢٣٥ – ٢٣٦ .

(٢) المصدر السابق ٢٣٦ .

الفصل الرابع
النّـــوادر
(البيت النّادر-الأبيات النّادرة)

النّادر هــو الشيء السـاقط أو الخـارج من مكانه[١] ، وتوصف بـه قلّـة حدوث الشيء تشبيهًا لها بالسقوط، تقول : « أنا ألقى فلانًا في النَّدرة والنَّدرة، إذا كنت تلقاه في الأيام ، فكأنّ تلك اللقاءة كانت ندرت ، أي سقطت ... »[٢] . ومثلـه قولهم : « إنما يكون ذلك في النَّدرة بعد النَّدرة إذا كـان في الأحـايين مَــرّةً ... »[٣] .

والكلام النّـادر هــو الكلام الغريب الخـارج عـن المعتاد[٤] ، ونوادر الكلام « ما شذّ وخرج من الجمهور »[٥] ، سمّى بذلك لأنّـه « كـلام ندر فظهـر من بين الكلام »[٦] و « كل شيء زال عن مكانه فقد نَدَر يندر نَدْرًا فهو نادر »[٧] .

وإذا نقلنا هذه المعاني – وبخاصة معنى نوادر الكلام – إلى البيت النادر أو النوادر من أبيات الشعر ؛ جاز لنا أن نفهم أنّ هذا النمط من الأبيات خارجٌ عن المعتاد في أبيات الشعر ، ظاهرٌ من بينها ، لأسبابٍ وخصائص فنيّة ميّزته عن غيره مما في سياقه الذي ينتمي إليه ، فندر من بينها .

وقد كان للأبيات النادرة عند النقاد والأدباء مكانة عليّة ، فلا يكاد يُـؤَلَّـفُ كتابٌ نقدي أو أدبي دون أن يعتمد على جملة صالحة من هذه النوادر ، أو يذكر بعضًا منها ، أو يشير مؤلف ذلك الكتاب إلى أهميّتها وتعويله عليها في تأليفه

---

(١) انظر : اللسان ، أساس البلاغة ، معجم مقاييس اللغة ، (ندر) .

(٢) معجم مقاييس اللغة (ندر) .

(٣) اللسان (ندر) .

(٤) أساس البلاغة (ندر) .

(٥) اللسان (ندر) .

(٦) الجمهرة (ندر)

(٧) المصدر نفسه .

كتابه ، بل إن ذلك يجري عند بعضهم مجرى العادة حتى في الكتب الكبيرة ذات الأجزاء المتعدّدة ؛ فهذا الجاحظ – على سبيل المثال – يقول في كتابه (البيان والتبيين) : « كانت العادة في كتب الحيوان أن أجعل في كل مصحف من مصاحفها عشر ورقات من مقطّعات الأعراب ، ونوادر الأشعار ، لمّا ذكرت عجبك بذلك » [١]، ثم يقرّر أنّه سيفعل مثل ذلك – أيضًا – في (البيان والتبيين) مثبتًا إعجاب المتلقين بتلك النوادر ، ويفرد لها في هذا الكتاب مساحة أكبر مما كان يفعل في أجزاء كتاب الحيوان[٢] .

ويشير المبرّد في كتابه (الفاضل) إلى أنه سيعوّل فيه على النادر من شعر العرب ، فتراه يقول بعد أن أورد قول الشاعر :

هاتوا فتى يكفي مقام محمدٍ هيهات ذلك واحد لا يوجد

« وهذا من الأبيات النادرة ، وكذلك سبيلنا فيما نحكيه في كتابنا » [٣].

وحين عرض ابن سلاّم لذكر أشعار الهجاء بين جرير والفرزدق ، التي دامت نحو أربعين سنة قال : « وأشعارهما أكثر من أن نأتي عليها ، ولكنّا نكتب منها النّادر »[٤] . وفعل الآمدي مثل ذلك في اختياره نوادر الأبيات في بعض أبواب الشعر وأغراضه[٥] .

كل ذلك – ونظائره مما لا يتسع المقام لذكره – يدلّ على أن الأبيات

(١) البيان والتبيين ٣/٣٠٢ . وانظر على سبيل المثال : الحيوان ٣/٤٥ – ١٣٩ ، ٤٦٤ – ٤٩٦ .

(٢) البيان والتبيين ٣/٣٠٢ .

(٣) الفاضل في اللغة والأدب ٦١ .

(٤) طبقات فحول الشعراء ١/٣٨٩ .

(٥) انظر على سبيل المثال : الموازنة ١/٣/٢٣٠ ، ٢/٣/٥٩٦ ، والموازنة كلّها قائمة على ذلك .

النادرة كانت محلّ حفاوة النقاد والأدباء في تآليفهم ، كما يدلّ على أنّها تمثّل الدرجة العالية من الاختيار .

ونصوص النقد العربي القديم عن (البيت النادر) تؤكّد على أنّه من الأبيات البالغة منزلةً رفيعةً في الجودة الفنيّة ، كما توضّح هذه النصوص -أيضًا- كثيرًا من الخصائص الجماليّة والسمات الفنيّة للبيت النادر .

فمما يلفت النظر إلى ارتباط مفهوم النادر بمفهوم الجودة الفنيّة العالية أنّ بعض النقاد يقرن بين (الشعر النادر) و (الشعر الفاخر) ، فيصف بيتًا أو أبياتًا بأنها من فاخر الشعر ونادره[1] ، ويورد بعضهم أحيانًا مع هذا الاقتران بعض العناصر الفنيّة من مثل جودة الافتتاح والابتداء وجودة المعنى[2] .

والبيت النادر -عند بشار- هو البيت المختار من القصيدة لجودته الفائقة التي تجعله أهلاً لان يفخر بكثرته في شعره ويقدّم به نفسه بوصفه أشعر النّاس ؛ فقد « روى أنه قال : أنا أشعر النّاس؛ لأنّ لي اثني عشر ألف قصيدة، فلو اختير من كل قصيدةٍ بيت لاستندر ، ومن ندرت له اثنا عشر ألف بيت فهو أشعر النّاس »[3] . والبيت النادر في القصيدة يقدّم شاعرًا على آخر في بعض الموازنات التي يجريها بين قصيدتيهما[4] ، وعلى مثل هذا النمط من الأبيات النّادرة أدار الآمدي موازنته بين الطائيين[5] . ولو لم تكن الأبيات النّادرة ذات

---

(١) انظر على سبيل المثال : الموازنة ٦١٦/٣/٢ ، والمثل السائر ١٠٧/٣ .

(٢) انظر : الموازنة ٦١٦/٣/٢ .

(٣) زهر الآداب وثمر الألباب ٤٧٢/٢ .

(٤) انظر : الأغاني ٢٠٢/٧ ، ٢٠٣ .

(٥) انظر ما سيأتي بعد قليل من توثيق شيوع مصطلح (الجيّد النادر) عند الآمدي في كتاب الموازنة .

قيمة فنيّة عالية لم يعتدّ بها الشعراء والنقاد في الحكم بالشاعريّة ، بل إن بعض النقاد كان يأخذ على بعض الشعراء أنّه ليس له بيت نادر كأصحابه[١] ، أو أنّه تمرّ له الأبيات دون أن تصيب فيها بيتًا نادرًا[٢] .

والجيّد النادر أو العين النادر عند الآمدي هو أعلى أبيات الشعر كعبًا في التفرّد الفني ؛ وذلك أنّه قد رتّب الأبيات المفردة إلى جيد نادر أو عين نادر ، وجيّد بالغ وردئ ساقط ؛ فجعل النادر في الطبقة الأولى والجيّد البالغ دونه ، ثم الردئ الساقط[٣] ، وجرى على هذا النحو في تمييزه لتفاوت درجات الجودة في الأبيات التي تناولها في الموازنة ، من شعر الطائيين أو غيرهما ممن اقتضى المقام الاستشهاد بأبياته[٤] . ومن طريف ما نجده عند الآمدي أنّه قد يجمع بين وصفي الجيّد النادر والجيّد البالغ في نقد بيت واحد ؛ فيرى أنّ صدره

---

(١) انظر : طبقات فحول الشعراء ٦٥/١ .

(٢) انظر : أخبار أبي تمام للصولي ٦٣ ، والموشّح ٣٦٢ .

(٣) انظر : الموازنة ٧٠١/٣/٢ ، ٧٠٢ ، وانظر في تمييزه بين طبقتي الجيّد النادر والجيد البالغ – على وجه الخصوص – ٣٣٢/٣/١ .

(٤) وصف الآمدي كثيرًا من أبيات الموازنة بأنّها من *الجيّد النادر* ؛ انظر على سبيل المثال :
- ١٩٦/١ ، ٢٥٣ ، ٤١٣ ، ٥٢٢ ، ٤٥٠ ، ٤٥٤ ، ٤٨٥ .
- ٦٦/٢ ، ١٥٦ ، ١٦٥ ، ٣٠٩ ، ٣١٥ ، ٣٢٢ ، ٣٣٣ .
- ١٦/٣/١ ، ٢٢ ، ٣٥ ، ٩٦ ، ٣٠٤ ، ٣٢٩ ، ٣٣٢ ، ٣٧٤ ، ٣٩٧ .
- ٤٣٢/٣/٢ ، ٤٣٣ ، ٤٨٨ .

ووصف أبياتًا أخرى بأنها من الجيّد البالغ ؛ انظر على سبيل المثال :
- ٤٣٠/١ ، ٢٤/٢ ، ٢٥٤ ، ٢٩٨ ، ٣٣٢ .
- ٣٤/٣/١ ، ١٢٨ ، ١٣٧ ، ١٤٢ ، ١٥١ ، ١٥٤ ، ١٧٧ ، ٢٠٦ .
- ٤٢٩/٣/٢ ، ٤٦٠ ، ٤٨٠ ، ٤٨٦ ، ٤٨٧ ، ٥٤٣ .

« في غاية الجودة والبراعة والحسن والصحة والحلاوة وعجز البيت أيضًا جيد بالغ »[١] . وهذا يعني أن الآمدي قد كان حريصًا على تمييز مراتب الجودة في أبيات الشعر حتى فيما تفاوت مصراعاه ، فيصف كل مصراع بما يدلّ على مرتبته في الجودة وحظّه من التفرّد .

ومما يعزّز الاعتداد بالتفرّد في الجودة الفنيّة بوصفها جزءًا مهمًا من مفهوم البيت النادر - أنّ بعض النقاد يوردون مصطلح البيت النادر والبيت الرائع بوصفهما مترادفين أو يجعلون الرائع موصوفًا بالنادر[٢] .

ويدلّ على أنّ البيت النادر من النمط الجمالي العالي في أبيات الشعر نسقٌ آخر في نصوص النقاد غير اقترانه بالألقاب الجمالية لتفرّد البيت أو ارتباطه بالحكم بالشعرية وما يتعلق بها من إجراء الموازنات ؛ وذلك أننا نجد الأبيات النادرة تقابل الأبيات الرديئة الساقطة تارة ؛ فهذه قصيدة « فيها جيّد نادر وفيها رديئ ساقط »[٣]، أو « فيها غير بيت سخيف وأكثرها جيّد نادر »[٤] ، وتقابل تارة الأبيات المخسولة[*] الضعيفة ، كما ورد في تفسير البحتري لنقد علي بن الجهم لشعر أشجع حين أخذ عليه أنّه تمرّ له الأبيات مخسولة لا ترى فيها بيتًا نادرًا [٥] . وتقابل بعض النصوص النقدية بين النادر والبارد وهو الشعر الرديئ أيضًا[٦] . وقد جمع أبو هلال هذه المقابلات في باب من كتاب

---

(١) الموازنة ٤٤١/١ .

(٢) انظر على سبيل المثال : الموشّح ٣٦٢ ، والصناعتين ٥٩ .

(٣) الموازنة ٤٣٢/٣/٢ .

(٤) المصدر نفسه .

(*) وردت هذه الكلمة هنا بلفظ (المغسولة) وقد سبق التنبيه على شيوع هذا التصحيف.

(٥) انظر : أخبار أبي تمام ٦٣ ، والموشّح ٣٦٢ .

(٦) انظر : البيان والتبيين ١٤٥/١ ، وأخبار أبي تمام ٩٧ ، والصناعتين ٥٥ ، والبديع في نقد الشعر ١٦٠.

الصناعتين جعله (في تمييز الكلام جيّده من رديّه ونادره من بارده والكلام في المعاني)[١] .

والكلام عن الشعر النادر والبارد في سياق واحدٍ يفضي بنا إلى الحديث عن خاصّة مهمة من خصائص الأبيات النادرة ، وهي كونها من الأبيات المؤثّرة بقوة العاطفة وحيوية الانفعال المحرّك ، وذلك أنّ الشعر النادر يرادف عند بعض النقاد الشعر الحار جدًا[٢] ، وحين تحدث الجاحظ عن النوادر والطّرائف ذكر أن المستحسن منها هو ما خرج عن الوسطيّة إلى أحد طرفي الوصف : الحار جدًا والبارد جدًا ، ثم ذكر أن الشعر كذلك لا يحسن منه روايةً إلاّ الحارّ جدًا أو البارد جدًا لأنّ لكل منهما محلاً وموضعًا في المتعة[٣] .

ويعنينا هنا النوع الحار جداً ، وهو ما ينتمي إليه البيت النادر ، أمّا الشعر البارد جداً ؛ فإنما يجوز إلى الرواية ويستحسن ويسير في النّاس بوصفه من النوادر المضحكات .

وكون البيت النادر هو الحارّ جداً يؤيده ابن منقذ في تعريفه للشعر النادر ؛ وذلك أنّه عقد باباً للنادر والبارد ؛ فقال في تعريفه للنادر : « اعلم أنّ الشعر النادر هو الذي يستفزّ القلب ويحمي المزاج في استحسانه ، والبارد بضدّ ذلك »[٤] . وإذا كان الجاحظ يكتفي بالإشارة إلى استحسان الحارّ جداً ، وهو النادر في مفهوم نصّ ابن منقذ ، فإنّ الاخير يقدّم تفسيراً لتلك الحرارة

---

(١) الصناعتين ٥٥ .

(٢) انظر : البيان والتبيين ١/١٤٥ ، والبديع في نقد الشعر ١٦٠ .

(٣) المصدر نفسه .

(٤) البديع في نقد الشعر ١٦٠ .

الظاهرة في هذا النوع من الأبيات ، وذلك أنها تستميل القلوب وترفع درجة التفاعل مع الشعر بالاستحسان ، والأبيات الباردة ليس فيها شيء مما يحقّق ذلك .

ولا ريب في أنّ الأبيات النادرة إنما تستفز القلب وتحمي المزاج - كما جاء في عبارة ابن منقذ - بما فيها من خصائص جمالية وصنعة رائعة رائقة ، وفّق الشاعر إلى تحقيقها في تلك الأبيات ؛ لأنّ الشعر المتفرّد يكون نتاج عمل فنّي متفرّد للشاعر ، وعلى قدر انفعال الشاعر وتفاعله وصدقه تأتي الخصائص الجمالية والصنعة البديعة ، التي تؤثّر في نفوس المتلقين وتستجلب استجابتهم القويّة .

ومن أجل ذلك كانت الأبيات النادرة أو الحارة جداً من أكثر أبيات الشعر العربي سيرورة وبقاءً ، بل إنّ السيرورة والبقاء هي جزء من مفهوم النقاد العرب لهذا النمط من الأبيات ، وهي من أبرز خصائصها ، أمّا الأشعار الباردة الساذجة فإنّها « تسقط وتبطل إلا أن ترزق حمقى فيحملون ثقلها ؛ فتكون أعمارها بمدة أعمارهم ، ثم ينتهي بها الأمر إلى الذّهاب ؛ وذلك أنّ الرواة ينبذونها ، وينفونها فتبطل . قال الشاعر :

يموت ردئ الشعر من قبل أهله ... وجيّده يبقى وإن مات قائله »[١].

فممّن أدخل السيرورة ضمن مفهوم البيت النادر - ابن سلاّم في قوله عن الأعشى : « وكان أوّل من سأل بشعره ، ولم يكن له مع ذلك بيت نادرٌ على أفواه النّاس كأبيات أصحابه »[٢] ، وهذا النصّ واضح الإشارة إلى أنّ البيت

(١) الموشّح ٤٤٩ .

(٢) طبقات فحول الشعراء ١/٦٥ . وانظر : الموشّح ٦٢ .

النادر هو البيت المتّصل بأفواه النّاس ، وهذه سمة ظاهرة من سمات الأبيات السائرة ، فالبيت النادر إذًا هو بيتٌ سائر على أفواه النّاس .

ومن أولئك الجاحظ الذي أقام علاقة بين الأشعار النادرة والسيرورة والانتشار ، حين ذكر قول بعضهم : « لو أن شعر صالح بن عبد القدوس ، وسابق البربري كان مفرّقًا في أشعار كثيرة ، لصارت تلك الاشعار أرفع مما هي عليه بطبقاتٍ ولصار شعرهما نوادرَ سائرةً في الآفاق ولكنّ القصيدة إذا كانت كلّها أمثالاً لم تسر ولم تجر مجرى النوادر »[1] ؛ فالأبيات النادرة – كما يفهم من النص – هي السائرة في الآفاق ، وهي ذات أثر في سيرورة القصائد إذا لم تغلب عليها .

وقد ربط أبو هلال العسكري بين الشعر النادر والمثل السائر من جهة ، وبينهما وبين التأثير على القلوب والقدرة على السيرورة والبقاء من جهة أخرى ؛ فقال : « وليس شيء أسير من الشعر الجيّد ، وهو في ذلك نظير الامثال . وقد قيل : لا شيء أسبق إلى الاسماع ، وأوقع في القلوب ، وأبقى على الليالي والأيام من مثلٍ سائر ، وشعر نادر »[2] .

وقد حذّر بعض النقاد من الأبيات التي تندر وبخاصة ما كان منها في الهجاء ، وذكر أن بعض الشعراء الكبار – كالبحتري – كانوا يحترزون من التعرّض للشعراء ، محسنين وغير محسنين ، « حذرًا من بيت واحدٍ يندر فيبقى على الزمان »[3] ، وكذلك فعل دعبل الخزاعي فحذّر « في أول كتابه الذي ألّفه

---

(١) البيان والتبيين ٢٠٦/١ .

(٢) الصناعتين ١٣٧ .

(٣) الموازنة ١٢/١ .

في الشعراء من التعرّض للشاعر ، ولو كان من أدون النّاس طبقة في الشعر ، وقال : ربّ بيت جرى على لسان مُفْحَمٍ قيل فيه : (ربّ رمية من غير رامٍ) فسارت به الركبان »[١] . وفي النصين إشارة واضحة إلى أن من سمات البيت النادر أنه باقٍ على الزمان بالغ كل مكان ، فهو إذًا من أسير أبيات الشعر لأنه يجمع بين سيرورة الزمان والمكان .

ومعنى هذا أن البيت النادر لقب يطلق على الأبيات التي تتمثل فيها دواعي السيرورة أيًا كان غرضها ، ولا يعني ورود هذا اللقب في بعض النصوص في سياق الحديث عن أبيات الهجاء السائرة[٢] أنّه خاص بها دون غيرها من الأبيات السائرة في الأغراض الأخرى ، لكنّه يعني أنّ البيت النادر السائر الباقي العائر في كل مكان إذا كان من أبيات الهجاء كان أعظم خطرًا وأشدّ أثرًا . وسنرى فيما سيأتي ما يدلّ على أن النوادر تشمل أبيات الهجاء وغيرها من الأبيات في سائر الأغراض .

ومما يعزّز معنى السيرورة في الأبيات النادرة أنّ بعض النقاد يجمع بين صفتي الندرة والسيرورة في وصفه لبعض أبيات هذا النمط من الأبيات المتفرّدة ؛ فقد وصف الثعالبي أحد أبيات المؤمل بن أميل المحاربي بقوله : « له هذا البيت السائر النادر ولا غاية لظرفه وهو عرضة لرسائل الصاحب والصابي لحسنه وجودته :

---

(١) الموازنة ١/١٣ .

(٢) كما في النصين السابقين ، وكما فعل ابن سلاّم حين عرض لذكر أبيات تهاجي جرير والفرزدق طيلة أربعين سنة ؛ فقال : « وأشعارهما أكثر من أن نأتي عليها ، ولكنّا نكتب منها النادر » .

(طبقات فحول الشعراء ١/٣٨٩) .

إذا مرضنا أتيناكم نعودكـــم   وتذنبون فنأتيكم فنعتــذر »[١] .

ووصف الآمدي أحد أبيات أبي تمام بأنّه نادر ، ثم وصف البيت نفسه وهو يوازن بينه وبين بيتٍ للبحتري بأنّه أسير منه[٢] ، فالآمدي هنا يوازي بين النادر والسائر .

وفي هذا إشارة مهمة إلى وجه العلاقة بين النادر والسائر ، وهي أنّ وصف الآمدي البيت بالندرة في أول كلامه ثم وصفه بالسيرورة في آخره ، يشير إلى ترتّب السيرورة على الندرة . وهذا عينه هو ما صرح به الجاحظ في نصّه الذي تقدّم حين ذكر أنّ تفرّق شعر كل من ابن عبد القدوس وسابق البربري كان سيصيّر شعرهما نوادر سائرة [٣] ، فدلّ على أنّ النّدرة سبب في السيرورة .

وإذا كانت الندرة التي يتحدث عنها الجاحظ بوصفها سببًا لكون الأبيات أبياتًا نادرة ، ومن ثمّ سائرة في الآفاق – تتعلق بموقع الأبيات من القصيدة ، فإنّ كثيرًا من النقّاد قد تحدثوا عن الندرة المفضية إلى سيرورة البيت من جهة ما فيه من المعنى النادر ؛ فقد كان النقاد يحفلون بالمعاني النادرة في هذا النمط من الأبيات فيتوقّفون عندها ويشيرون إليها بوصفها مما يميّز الشعراء بعضهم على بعض ؛ فقد وصف الآمدي في موازنته كثيرًا من الأبيات المفردة لأبي تمّام والبحتري بالجيّد النادر[٤] ، ونصّ في تناوله لبعض الأبيات على أنّها من نادر المعاني ؛ كما فعل في تعليقه على بيت أبي تمام :

---

(١) خاص الخاص ١١٥ .

(٢) انظر : الموازنة ٦٥/٢ .

(٣) انظر : البيان والتبيين ٢٠٦/١ .

(٤) سبقت الإشارة إلى مواضع ذلك من الموازنة ؛ في صدر هذا الفصل .

أخرجتموه بكره عن سجيّتـه　　　والنّار قد تنتضي من ناضر السَّلَم

فإنّـه قد جعل هذا البيت « من مشهور إحسانه ونادر معانيه »[١] . وكقوله عن بيت البحتري :

كوُعول الهضاب رُحْن وما يملكـ　　　ـن إلا صُـــمَّ الرّماح قرونًا

الذي قـال عنه : « وهـذا من نادر المعـاني ومـا أعـرف مـثله إلا قـول نصـر بن الحجاج ... ولعلّه أخذه منه :

ترى غابـة الخـطيّ فـوق متونهـم

كما أشـرفـت فـوق الصِّوار قرونهـا » [٢] .

ويقول عن أصحاب البحتري : « وجدت أهل النصفة من أصحاب البحتري ومن يقـدّم مطبـوع الشعـر دون متكلفه لا يدفعون أبا تمام عن لطيف المعـاني ودقيقها والإبداع والإغراب فيها والاسـتنباط لهـا ، ويقولون : إنّـه وإن اختلّ فـي بعض ما يورده منها فإنّ الذي يوجد له فيها من النادر المستحسن أكثر مـن السخيف المسترذل ، وإن اهـتمامه بمعانيه أكثـر مـن اهتمامه بتقويم ألفاظـــه ... »[٣] . ثمّ يعـقّب الآمـدي على ذلك بقوله : « وإذا كان هكذا فـقد سلّموا له الشيء الذي هو ضـالّة الشعراء وطلبتهم ، وهو لطيف المعاني .

وبهـذه الخَـلّـة دون سـواها فـُضّل امرؤ القيس ؛ لأن الذي في شعـره من دقيق المعاني وبديع الوصف ولطيف التشبيه وبديع الحكمة فوق ما في أشعار

---

(١) الموازنة ١/٣/٣٧٤ .

(٢) المصدر السابق ١/٣١٤ ، ٣١٥ ، وانظر : ديوان المعاني ٢/٦١ .

(٣) الموازنة ١/٤٢٠ .

سائر الشعراء مـن الجاهلية والإسلام ... »[١] . وقد ذكـر ابن سلاّم هـذه الفضيلة لامرئ القيس في قول من احتجّ له فقدّمه على سائر الشعراء بابتداعه واستحسان العرب لما ابتدعه واتباعهم له في ذلك[٢] .

ويُفهم من النصوص السابقة – أيضًا – أنّ اتّصاف البيت بالندرة وتقدم الشاعر من أجل معانيه النادرة يرجع إلى إبداع المعنى ولطافته وغرابته وكونه مما لم يسبق إليه الشاعر .

والبيت ذو المعنى اللطيف النّادر مما يبالغ الشعراء والنقاد في الإعجاب به لفرط حسنه وجودته ؛ فقد روي عن الفرزدق أنه كان إذا أنشد بيت لبيد :

وجلا السيول عن الطّلول كأنّها زبر تجدّ متونها أقلامهـا

« يسجد ويقـول : إنا نعرف مكان السجود فـي الشعر كما تعرفونه فـي القـرآن »[٣] وما ذاك إلا أنّ هذا البيت من الأبيات المعدودة عندهم في لطافة المعنى ؛ يقول الآمدي عن هذا البيت : « وهذا ما زلت أسمع العلماء تعجب من حسنه ولطافة معناه »[٤] .

ولطف المعنى قد يرجع إلى حسن تأتّي الشاعر إلى المعنى ودقّـة اختراعه له كما تبيّن من بعض النصوص المتقدّمة ، وقد يرجع – كما عند ثعلب – إلى ما فيه من « الإيماء الذي يقوم مقام التصريح لمن يحسن فهمه واستنباطه ... كقول جرير :

---

(١) المصدر نفسه .

(٢) انظر : طبقات فحول الشعراء ١/٥٥ .

(٣) الموازنة ١/٤٨٩ .

(٤) المصدر نفسه .

وإني لأستحيي أخي أن أرى له علىّ من الفضل الذي لا يرى ليا

... وكقول نصيب في سليمان بن عبد الملك :

فعاجــوا فأثنــوا بالــذي أنــت أهلــه

ولــو سكتوا أثنت عليــك الحقائــب »[١] .

وقد يكون مردّ لطافة المعنى في بيت الشعر إلى تحسين القبيح أو تقبيح الحسن ، وهو ما سمّاه أبو هلال العسكري (التلطف) ، وهو – عنده – « أن تتلطّف للمعنى الحسن حتى تهجّنه ، والمعنى الهجين حتى تحسّنه »[٢] ، ومن شواهده التي أوردها قول الحطيئة في بني أنف الناقة :

قوم هم الأنف والأذناب غيرهم ومن يسوّي بأنف الناقة الذنبا

فقد كانوا يأنفون من هذا اللقب حتى قال الحطيئة هذا البيت الذي صاروا به يفخرون[٣] . ومن هذا الباب أن يعمد الشاعر إلى صفة قبيحة فيحسنها ، أو شيء جميل يقبّحه ، كما فعل ابن الرومي في مدح البخل ، أو ذمّ الورد[٤] .

وهذا ضرب من الكلام يحتاج إلى نوع من التلطّف والحيلة ، يستطيع بها الشاعر أن يجعل كلامه من السحر الحلال الذي يغيّر حقائق الأشياء[٥] ، ولعلّ ذلك هو سرّ تسمية هذا الفنّ بـ (التلطّف) ، وهو لا يتأتى إلا لشاعرٍ أوتي

---

(١) قواعد الشعر ٥٠ – ٥١ .

(٢) الصناعتين ٤٢٧ .

(٣) انظر : المصدر السابق ٤٢٨ .

(٤) انظر : المصدر السابق ٤٢٨ ، ٤٢٩ .

(٥) انظر ما كتبه عبد القاهر عن قوة صنعة الشعر الساحرة : أسرار البلاغة ٣٤٣ – ٣٤٩ .

ملكةً فنيةً عاليةً ؛ ولذلك جعل الأصمعي أشعر الناس « من يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً ، أو إلى الكبير فيجعله بلفظه خسيساً ...»[١] .

ومن لطف المعنى في الأبيات النادرة أن تكون مما لا يُحصَّل معناها إلاّ بعد طول التفكّر والتأمّل ؛ لأنّ « المثل العجيب والبيت النادر كلّما دقّ معناه ولطف ، حتى يحتاج إلى إخراجه بغوص الفكر عليه ، وإجالة الذهن فيه ، كانت النفس بما يظهر لها منه أكثر التذاذاً وأشدّ استمتاعاً ، مما تفهمه لأول وهلة ولا يحتاج فيه إلى نظر وفطنة »[٢] .

وليس معنى ذلك أن يكون البيت النادر مما غمض معناه واستغلق ، مثل أكثر أبيات المعاني التي تتصف بالتعمية أو الألغاز ، ولكنّ المقصود أنّه كلّما كان فيه قدر من الغموض الفنّي غير المقصود لذاته مما استوجبته صنعة الشعر ، كان في النفوس أوقع ، ولها ألذّ وأمتع ؛ فإنّ « من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب والاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى وبالمزية أولى ، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف ... »[٣] .

ويفترض ابن طباطبا أنّ أشعار العرب التي يُحتجّ بها لا تخلو من خبيئة إذا عُرِفت عُرِف بها فضلهم ، وأنها مما لا يُعرف إلا بالبحث والتنقير عنه ؛ « فإذا اتفق لك ... تشبيه لا تتلقّاه بقبول ، أو حكاية تستغربها ، فابحث عنه ونقِّر عن معناه فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئةً إذا أَثَرْتَها عَرَفتَ فضل القوم بها ، وعلمت أنهم أرقّ طبعاً من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته .

---

(١) نقد الشعر ص ١٧٠ .

(٢) أدب النديم ، كشاجم . المطبعة الأميرية – بولاق ، ١٢٩٨هـ : ٢٠ .

(٣) أسرار البلاغة ١٣٥ .

وربما خفي عليك مذهبهم في سننٍ يستعملونها بينهم في حالات يصفونها في أشعارهم فلا يمكنك استنباط ما تحت حكاياتهم ، ولا يُفهم مثلُها إلا سماعًا ، فإذا وقفت على ما أرادوه لطف موقع ما تسمعه من ذلك عند فهمك »[١] .

على أنّ بعض النقّاد ممن يُصنّفون ضمن أنصار اللفظ كأبي هلال العسكري – لا يعتد كثيرًا بتفردّ المعنى في الأبيات النادرة ، وإنما يكفي عنده أن يكون المعنى صوابًا ، ويُستَدلُّ على ذلك (في الباب الذي عقده لتمييز الكلام جيّده من رديّه ونادره من بارده والكلام في المعاني)[٢] بأنّ « الأشعار الرائقة ما عملت لإفهام المعاني فقط ، لأنّ الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيّدة منها في الإفهام ، وإنما يدلّ حسن الكلام ، وإحكام صنعته ، ورونق ألفاظه ، وجودة مطالعه ، وحسن مقاطعه ، وبديع مباديه ، وغريب مبانيه على فضل قائله ، وفهم منشئه .

وأكثر هذه الاوصاف ترجع إلى الالفاظ دون المعاني »[٣] .

كما يستدلّ على ذلك بأنّ « الكلام إذا كان لفظه حُلوًا عَذْبًا ، وسلسًا سهلاً ، ومعناه وسطًا ، دخل في جملة الجيّد ، وجرى مع الرائع النادر ؛ كقول الشاعر :

ولمّا قضينا من منًى كلَّ حاجةٍ ومسّح بالأركان من هو ماسحُ

وشُدَّت على حُدْبِ المَهَارى رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائح

---

(١) عيار الشعر ١٦ .

(٢) انظر : الصناعتين ٥٥ .

(٣) المصدر السابق ٥٨ .

أخذنا بأطـراف الأحاديــث بيننــا وسالت بأعناق المَطِيّ الأباطح

وليس تحت هذه الألفاظ كبير معنى ، وهي رائقة معجبة ... »[١] . ويُستدلّ على ذلك أيضًا بأنّ المعنى إذا كان « صوابًا ، واللفظ باردًا فاترًا ، والفاتر شرٌ من البارد ، كان مستهجنًا ملفوظًا ، ومذمومًا مردودًا ، والبارد من الشعر قول عمرو بن معديكرب :

قد عَلِمتْ سلمى وجاراتها ما قَطَّر الفـارسَ إلا أنـا

شكَكْتُ بالرّمح سرابيلَـه والخيلُ تعدو زِيَمًا حولنا

... وقول أبي العتاهية :

مات والله سعيد بن وهـب رحم الله سعيد بن وهـب

يا أبا عثمان أبكيت عينـي يا أبا عثمان أوجعت قلبي »[٢] .

والحقّ أنّ كلام أبي هلال العسكري واستشهاداته في هذا الباب[٣] تؤكّد على أهميّة تفرّد المعنى في البيت النادر وضرورة كونه من المعاني المبتكرة المتميّزة من الوجهة الفنيّة ؛ ذلك أنّ الأشعار الرائقة التي يتجاوز بها أصحابها وظيفة الإفهام إلى وظيفة الإمتاع الدالة على فضل القائل في فنّ الشعر لا تكون كذلك إلا إذا كانت من المعاني النادرة التي تُوخّى فيها حسن الصياغة وجودة النظم ، إذ لا سبيل إلى الفصل بين الأمرين . وكذلك فإنّ قوله إنّ الكلام إذا كان لفظه حلوًا جيّدًا ومعناه وسطًا دخل في النوع النادر الرائع – لا يستقيم مع فكرة اتحاد اللفظ والمعنى في الوظيفة الفنيّة ، ولذلك لم يجد ما يستشهد به

---

(١) الصناعتين ٥٩ .

(٢) المصدر السابق ٥٩ ، ٦٠ .

(٣) انظر الأبيات النادرة التي أوردها هنا : في الصناعتين ٥٥ – ٥٧ .

على هذا النوع من الكلام غير أبيات كثيّر التي بيّن نقادٌ آخرون ما تحتها من بديع المعنى وجمال النظم[١] .

ولا أظن أن أحدًا سيعثر بأبياتٍ رائعةٍ نادرة من جهة اللفظ فحسب ، كما لا أظن أنّ أحدًا سيعثر بأبيات نادرة المعنى باردة اللفظ . أمّا ما ذكره العسكري من شواهد الشعر التي نوّه فيها بصواب المعنى وذكر أنّ سرّ سقوطها يكمن في برودة وفتور ألفاظها ، كأبيات عمرو بن معدي كرب وأبي العتاهية وغيرهما ، فإنّ المتأمّل فيها يجد أنّها واهية المعاني ، ولهذا كانت من المستهجن الملفوظ ، ولم يأتها ذلك من جهة الألفاظ فحسب .

على أنّ أبا هلال العسكري ربما كان يقصد بالمعاني في هذا السياق الحمولة المعرفية والمعاني الحكمية، لا المعاني الشعرية المبنية بالنظم والصياغة ، التي لا يمكن النظر إليها بمعزل عن بناء صور الالفاظ ، أي أنّه يتحدث عن المعاني المجردة التي قال عنها الجاحظ : « والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربيّ ، والبدويُّ والقرويُّ ، والمدنيّ . وإنّما الشأن في إقامة الوزن ، وتخيّر اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السّبك ، فإنما الشعر صناعة ، وضرب من النسج ، وجنسٌ من التّصوير »[٢] . لا سيما وأنّ العسكري قد أورد ما يماثل نصّ الجاحظ هذا فنقله بمعناه وأيّده ، قبل أن يشرع في بيان نعوت الألفاظ التي تقدّمت .

ولهذا يرى عبد القاهر الجرجاني أن تفضيل بيت على بيتٍ من أجل معناه يعدّ تفضيلاً لمادة الشعر فيه من حيث هي معانٍ مجردة لا من حيث هي كلام

(١) انظر على سبيل المثال : الخصائص لابن جني ٢١٨/١ – ٢٢١ ، وأسرار البلاغة ٢١ – ٢٥ .

(٢) الحيوان ١٣١/١ ، ١٣٢ .

شعري ؛ ذلك « أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأنّ سبيل المعنى الذي يعبّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار ، فكما أنّ محالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم ، وفي جودة العمل ورداءته ، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة = كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزيّة في الكلام أن تنظر في مجرد معناه = وكما أنّا لو فضّلنا خاتمًا على خاتم ، بأن تكون فضّة هذا أجود ، أو فَصُّهُ أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم = كذلك ينبغي إذا فضّلنا بيتًا على بيتٍ من أجل معناه ، أن لا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام ... » [١].

وليس معنى ذلك - عنده - أن البيت النادر لا يشرف بالمعاني الشريفة المنتمية إلى الحكمة والأدب والغرابة النادرة ؛ لأنّ الذين يذهبون هذا المذهب من الاعتداد بالصياغة وصورة المعنى « لم يعيبوا تقديم الكلام بمعناه من حيث جهلوا أنّ المعنى إذا كان أدبًا وحكمةً وكان غريبًا نادرًا ، فهو أشرف مما ليس كذلك = بل عابوه من حيث كان من حكم من قضى في جنس من الأجناس بفضلٍ أو نقصٍ ، أن لا يعتبر في قضيّته تلك إلا الأوصاف التي تخصّ ذلك الجنس وترجع إلى حقيقته ، وأن لا ينظر فيها إلى جنس آخر ، وإن كان من الأول بسبيل ، أو متّصلاً به اتصال ما لا ينفكّ منه »[٢] .

وبهذا يؤكّد عبد القاهر مسألة اتّحاد اللفظ والمعنى وكونهما في ارتباطهما كالروح والجسد ، وقد أورد قبل هذا النصّ قول الشاعر :

---

(١) دلائل الإعجاز ٢٥٥ .

(٢) المصدر السابق ٢٥٤ .

يا أبا جعفر تحكم في الشعـ ـر وما فيك آلة الحكّام

إنّ نقد الدينار إلا على الصيـ ـرف صعبٌ ، فكيف نقد الكلام

قد رأيناك لست تُفَرِّق في الأشْـ ـعار بين الأرواح والأجسام [1]

وإنّما أراد عبد القاهر – في هذا الباب ، وفي مجمل كتابه – أن يصحّح غلط من « تراه لا يقدّم شعرًا حتى يكون قد أودع حكمة أو أدبًا ، واشتمل على تشبيه غريبٍ ومعنى نادرٍ »[2] دون أن يشغل نفسه بقيمة النظم وجمال الصياغة في ذلك الشعر ، لا أن يقلّل من شأن أبيات الحكمة ، والمثل السائر ، والتشبيه الغريب النادر ، أي أنّه أراد أن يوجه الأنظار إلى أن الشعر إنما يقاس من حيث هو شعر بما فيه من حسن الصياغة وبديع النظم ، وإلى أن حظّ الأشعار الأخرى من ذلك ، من غير أبيات الحكمة والأمثال والتشبيهات النادرة كحظّ هذه الانواع .

كما أراد عبد القاهر أن يلفت إلى أنّ الشعر لا يقوّم بمجرد اشتماله على المعاني الحكمية أو النادرة ، بل بالصياغة التي قامت بها ، والصناعة اللفظية التي أدّتها .

إلى ذلك كان يقصد الجاحظ حين انتقد أبا عمرو الشيباني في استجادته واستكتابه لهذين البيتين :

لا تحسبنّ الموت موت البلى فإنّما الموت سؤال الرجال

كلاهما موتٌ ولكنّ ذا أفْظَعَ من ذاك لذُلِّ السؤال

---

(١) دلائل الإعجاز ٢٥٤ .

(٢) المصدر السابق ٢٥٢ .

بقوله : « وأنا أزعم أنّ صاحب هذين البيتين لا يقول شعرًا أبدًا ، ولولا أن أُدْخِلَ في الحكومة بعض الفتك لزعمت أن ابنه لا يقول شعرًا أبدًا »[١] ثم علّق بنصّه الذي تقدّم عن المعاني المطروحة في الطريق ، الذي عظّم فيه أمر الصياغة والتصوير في تفضيل الشعر ، مبيّنًا أن فضيلة المعنى المجرّد أو القيمة المعرفية في الشعر ليست معيارًا لفنّ الشعر ، و« أنّ فضل الشعر بلفظه لا بمعناه ، وأنّه إذا عَدِمَ الحسن في لفظه ونظمه ، لم يستحق هذا الاسم بالحقيقة »[٢] ، لأنّ اللفظ هو موضع التخيّر والنظم وجودة البناء وروعة التصوير .

وقد نبّه عبد القاهر في هذا الباب إلى أمر بالغ الأهميّة ؛ وهو أن من يرى « أنْ لا يجب فضلٌ ومزيّة إلا من جهة المعنى ، وحتى يكون قد قال حكمة أو أدبًا ، واستخرج معنى غريبًا أو تشبيهًا نادرًا »[٣] = « ينكر الإعجاز ويبطل التحدّي من حيث لا يشعر »[٤] لأنّ ذلك إذا وجب « فقد وجب اطّراح جميع ما قاله الناس في الفصاحة والبلاغة ، وفي شأن النظم والتأليف ، وبطل أن يجب بالنظم فَضْلٌ ، وأن تدخله المزية ، وأن تتفاوت فيه المنازل . وإذا بطل ذلك ، فقد بطل أن يكون في الكلام معجز ... »[٥] .

وعليه فإن الاعتداد بالقيمة المعرفية وحدها في تقويم الشعر ونقده لا يفضي إلى تمييز درجات الشعر حتى يعرف منه الجيد المتفرّد من الرديء الساقط ، والنادر الفذّ من البارد الغثّ ؛ لأنّ الأبيات النادرة إنما تفرّدت على

---

(١) الحيوان ١/١٣١ .

(٢) دلائل الإعجاز ٢٥٦ .

(٣ ، ٤ ، ٥) المصدر السابق ٢٥٧ .

غيرها من الأبيات وكانت ضربًا متميزًا من الشعر بما فيها من ضروب الصنعة الشريفة ومحاسن النظم اللطيفة .

والحقّ أن كثيرًا من الشواهد الشعرية التي يُستشهد بها في النقد العربي القديم بوصفها شاهدًا على جودة اللفظ وتقصير المعنى ، أو العكس ، لا تقوم أمام النظر الصحيح لأن اللفظ والمعنى وجهان لعملة واحدة ؛ يدلّ على ذلك ما تقدّم من بيان عدم دقة أبي هلال العسكري في وصفه لمثل تلك الأبيات التي ذكر أنها ذات معنى صائب ولفظ بارد أو ما يضادّها كأبيات كثيّر ، وما نلحظه من تكلّف ابن قتيبة وابن طباطبا في تضعيف معنى أبياتٍ عدّاها مما حلا لفظه وقصّر معناه[1] أو من (الابيات الحسنة الالفاظ الواهية المعاني)[2] ، منها قول جميل :

فيا حسنها إذ يغسل الدمع كحلها وإذ هي تذري الدمع منها الأنامل

عشية قالت في العتاب : قتلتني وقتلي بما قالت هناك تحاول

وقول جرير :

إن الذين غدوا بلبّك غادروا وشلاً بعينك لا يزال مَعِينا

غيَّضن من عبراتهنّ وقلن لي : ماذا لقيت من الهوى ولقينا

وقول الأعشى :

قالت هريرة لمّا جئت زائرها ويلي عليك وويلي منك يا رجل

فأكثر هذه الأبيات تنطوي على معانٍ شعرية رقيقة مشاكلة لباب الغزل

---

(١) انظر : الشعر والشعراء ١/٦٦ – ٦٨ .

(٢) انظر : عيار الشعر ١٣٦ ، ١٣٧ .

وما يأنس إلى ذكره المتغزّلون ، وفيها تصوير لغوي بديع أخّاذ ، ولغة محرِّكة ، وحركة شاعرة ، تجعلها وإن لم تكن داخلة في المعاني الغريبة النادرة أشبه بالنوادر وألحق بالغرائب .

والبيت من الشعر لا يتفرّد فيكون سائرًا نادرًا ما لم يجمع أطراف الجودة شكلاً ومضمونًا ، لفظًا ومعنىً ، ولذا كان البيت النادر محققًا لجمال الشكل فكان من أسير أبيات الشعر ، ولجمال المضمون فكان من أندرها ، وقد لحظ أكثر النقاد القدامى هذا التلازم في مفهوم الأبيات النادرة .

وللبيت النادر في القصيدة نصيب من معناه اللغوي الذي يشير إلى قلّة حدوث الشيء ؛ فالقصيدة لا يمكن أن تكون كلّها أو جُلّها أبياتًا نادرة ، وهذا ما يعرفه حذّاق الشعراء من مثل أبي المهوّش الذي قيل له : « لم لا تطيل الهجاء ؛ قال : لم أجد المثل النادر إلا بيتًا واحدًا ولم أجد الشعر السائر إلا بيتًا واحدًا »[١] ، وبشّار الذي كان يقيس شاعريته بوجود بيت نادر واحد -على الأقلّ- في كل قصيدة من قصائده[٢] ، وذلك دليل ندرة الأبيات النادرة في القصيدة الواحدة من شعر الشاعر .

ومعنى ذلك أن القيمة الفنيّة لهذا النمط من الأبيات النادرة لا تنحصر في عناصرها الجمالية الذاتية فحسب ، بل تستمد ذلك أيضًا من موقعها السياقي الذي تبدو فيه نادرة فذّة ، ولهذا نبّه الجاحظ إلى هذا في حديثه عن شعر صالح بن عبد القدوس وسابق البربري ، فأشار إلى أن أبيات الحكم والأمثال لو كانت مفرّقة في أشعارهما لكانت من النوادر السوائر[٣] وبهذا ترى أثر

---

(١) البيان والتبيين ٢٠٧/١ .

(٢) زهر الآداب وثمر الألباب ٤٧٢/٢ .

(٣) البيان والتبيين ٢٠٦/١ .

العلاقة بين الأبيات النادرة والقصيدة التي تكون فيها ، على سيرورة الأبيات والقصائد معًا .

غير أنّ من الشعراء من يحسن وضع الأبيات النادرة في القصيدة الواحدة إحسانًا يُعرف به وينسب إليه ، كالمتنبي الذي أشار حازم القرطاجني إلى أنّه يحسن وضع الأبيات الحكمية الإقناعية من الأبيات المخيّلة ، وأنّ له مذهبًا متّبعًا في ذلك[1] . ولهذا فإنّك ترى الحكم والأمثال في القصيدة الواحدة من شعر المتنبي أكثر مما تراها في القصيدة الواحدة من شعر غيره ، وهي – مع ذلك – سوائر نادرة وشوارد عائرة ، وما ذاك إلا أنّه أحسن وضعها في موضعها اللائق بها .

وتشير بعض نصوص النقد العربي إلى مقدار ما يسمح للشاعر بأن يخلي أبياته من البيت النادر ؛ فقد ورد ذلك في تفسير البحتري لملاحظة ابن الجهم على شعر أشجع السلمي ؛ فقد روي عن البحتري قوله : « دعاني علي بن الجهم فمضيت إليه ، وأفضنا في أشعار المحدثين إلى أن ذكرنا أشجع السلمي ، فقال لي : إنّه يخلي ، وأعادها مرات ولم أفهمها ، وأنِفْتُ أن أسأله عن معناها ، فلما انصرفت أفكرتُ في الكلمة ، ونظرت في شعر أشجع ، فإذا هو ربما مرّت له الأبيات مغسولة[*] ليس فيها بيت رائع ، وإذا هو يريد هذا بعينه ، أنّه يعمل الأبيات ولا تصيب فيها بيتًا نادرًا . كما أنّ الرامي إذا رمى برشقه فلم يصب فيه بشيء قيل : أخلى . وكان علي بن الجهم عالمًا بالشعر»[2] . وفي رواية أخرى عن الصولي : « ربما مرت له الأبيات مغسولة

---

(١) انظر : منهاج البلغاء ٢٩٣ .

(*) سبقت الإشارة إلى أن هذه الكلمة مصحّفة ، وأنّ صوابها (مخسولة) . انظر ص ٥ من هذا البحث.

(٢) الموشّح ٣٦٢ ، وأخبار أبي تمّام ٦٣ .

خالية من معنى ولفظ ... »[١] .

فالمقدار من القصيدة الذي يسمح للشاعر فيه ويتجاوز عنه إذا هو لم يصب فيه بيتًا نادرًا هو مقدار ما يتجاوز فيه عن الرامي ؛ فإذا رمى برشقه ولم يُصب فيه بشيء عيب بالإخلاء ، أي عدم الإصابة ، والرشقُ هو الشوط من الرمي[٢] ، وهو هنا يُقابل بالقصيدة التي تمثّل شوطًا من الشعر .

المعنى النادر إذن هو الصيد الشارد الثمين ، يرسل الشاعر إليه أبياته التي هي بمنزلة السهام فتخطئ تارات ، وتصيب تارة ، لكن الإصابة التي يُعتدّ بها هي ذلك البيت النادر الذي يأخذ حظًا كبيرًا من جودة اللفظ والمعنى ، كما تشير الرواية الأخرى .

وعلى قدر إصابة الشاعر في القصيدة للأبيات النادرة أو بالأبيات النادرة تكون منزلته ومكانته ، ويكون حظّ القصيدة كلّها من الندّرة والسيرورة ، ما دام يضع هذه الأبيات في مواضعها اللائقة بها . وليس كلامهم عن كراهية كثرة الأبيات النّادرة في القصيدة على إطلاقه ؛ لأنّ الشاعر الفذّ الذي يستطيع أن يبني تلك الأبيات في مواقعها الصائبة من القصيدة - كالمتنبي على سبيل المثال - تكون له أبيات نادرة متعدّدة في القصيدة الواحدة . وإنما عيب شعر صالح بن عبد القدوس وسابق البربري من جهة كثرة الأمثال والحكم فيه كثرة تفضي إلى التكلّف في الصنعة[٣] ، ومع ذلك تظلّ الأبيات النادرة قليلة العدد في قصائدها لأنّها من النمط الذي لا يقدر عليه إلا كبار الشعراء ، وربما لم

---

(١) الموشح ، نفسه . وليس في أخبار أبي تمام إلا الرواية الأولى التي لم تشر إلى جودة اللفظ والمعنى ، انظر ص ٦٣ .

(٢) اللسان (رشق) .

(٣) انظر : البيان والتبيين ٢٠٦/١ .

نظفر في عدة قصائد إلا ببيتٍ واحد منها ، بل ربما احتجنا إلى أن نَفْلِيَ ديوانًا من الشعر حتى نقع منه على عدة أبيات ، كما يقول عبد القاهر [١].

وإذا كان من سمات هذا النمط من أبيات الشعر أن يكون نادرًا في القصيدة ؛ فهذا يعني تفاوت أبيات القصيدة في الجودة ، حتى يقع البيت المتفرّد النّادر إلى جوار الرديء المخسول ، وقد امتدح بعض النقاد ذلك ، لأنّه يمنح البيت النّادر تفرّدًا آخر مستمدًا من وقوعه في سياق أقلّ جودة ، وبسببٍ من هذا فضّل الأصمعي شعر النابغة الجعدي ؛ لمّا قيل في وصفه : « مُطْرَفٌ بآلاف وخِمَارٌ بِوَاف »[٢] .

ولارتباط مصطلح (النادر) بالجودة الفنيّة وُصفت به أيضًا بعض القصائد المتميّزة بجودتها وارتفاع قيمتها الفنيّة[٣] ، وجمع بعض النقاد في إطرائه لبعض القصائد بين وصف الجودة ووصف الندرة ؛ فقد وصف ابن المعتز قصيدة ربيعة الرقّي في مدح العباس بن محمد بن علي بن عبداللّه بن العباس ؛ فقال :« وهي قصيدة نادرة جيّدة »[٤]. ولقب « الجيّد النادر » لا يُطلق عند الآمدي على الأبيات المفردة فحسب ؛ بل إنّه يطلقه أيضًا على المقطّعات والقصائد ذات الجودة العالية[٥] .

ولا تكون القصيدة نادرة عندهم حتى تبلغ منزلة خاصة تستأهل بها أن تلحق بقصائد أصحاب الواحدة ، يقول ابن سلاّم عن عنترة – وقد جعله

---

(١) انظر : دلائل الإعجاز ٨٩ .

(٢) البيان والتبيين ٢٠٦/١ .

(٣) انظر : طبقات فحول الشعراء ١٥٢/١ ، وطبقات الشعراء لابن المعتز ١٥٧ ، والموازنة ٦٦١/٣/٢ .

(٤) طبقات الشعراء لابن المعتز ١٥٧ .

(٥) انظر : الموازنة ٦١٦/٣/٢ ، ٦٥٩ ، ٦٦١ .

في الطبقة السادسة في « أربعة رهـطٍ لكل منهم واحدة »[١] – « وله قصيدةٌ ، وهـــي :

يا دار عبلـــة بالجواءَ تكلّمي   وعمي صباحًا دار عبلة واســلمي

وله شعر كثير إلا أنّ هذه نادرةٌ ، فألحقوها مع أصحاب الواحدة »[٢] .

ويلاحظ هنا أنّ ندرة هذه القصيدة بين قصائد عنترة قد جعلتها تلحق بأخواتها من نوادر الشعر العربي ، فهي إذن قصيدة متفرّدة في سياق شعر الشاعر ، فصارت بذلك متفردة أيضًا في سياق الشعر العربي ، وعلى نحوٍ من هذا يُتاح للبيت النادر المتميّز المتفرّد في قصيدته ، أن يتفرّد في ديوان الشاعر وفي سياقات أخرى تضم طائفةً من أبيات الشعر العربي ، وهذا هو سرّ تعدّد سياقات تفرّد البيت الواحد .

ونفيد مما سبق أن مصطلح (النادر) من المصطلحات التي يشترك فيها كلٌ من البيت والمقطعة والقصيدة ، إذا توفّر في أيٍ منها شرط النّوادر من الشعر وخصائصها الفنيّة ، بل إنّ بعض النقاد قد وصف بعض أنصاف الأبيات بالنوادر لمّا تحقّق فيها استيفاء المعنى واستقلاله وقدرته على السيرورة والانتشار ؛ يقول القاضي الجرجاني عن النصف الأخير من بيت المتنبي :

قواصدَ كافـــورٍ تَوَارِكَ غيـره   ومن قصد البحر استقلّ السواقيا

« وهذا مصراع نادر ، مستوفي المعنى ، سائر المثل »[٣] . بل إنّ الشاعر يُمتدح

---

(١) طبقات فحول الشعراء ١/١٥١ .

(٢) المصدر السابق ١/١٥٢ .

(٣) الوساطة ٢٥٢ .

حين يفلح في صناعة البيت المركب من نصفين نادرين ، وذلك ما فعله الآمدي حين عقّب على بيت أبي تمام :

قد ينعم اللّه بالبلوى وإن عظمت   ويبتلي اللّه بعض القوم بالنعم

بقوله : « وهذا البيت ... في غاية الحسن والحلاوة ، وإنما حذا على قول أبي العتاهية في قوله :

كم نعمةٍ لا يُستَقَلُّ بشــكرها   للّـــه في طيّ المكاره كامنــــة

إلا أنّه أحسن كل الإحسان في أن جاء بالزيادة التي هي عكس المعنى الأول، فصار البيت مقسومًا قسمين نادرين »[١] .

وهذا يؤكد حقيقة اطّرد تأكيدها في هذا البحث وهي أنّ النقد العربي القديم نقدٌ يُعنى بالبحث عن التفرّد الشعري سواء أكان قصيدة أم مقطّعة ، أم بيتًا ، أم نصف بيتٍ ، ولم يقصر نظره على البيت المفرد فحسب كما يزعم كثير ممن لم يعرفوا حقيقة هذا النقد[٢] .

---

(١) الموازنة ٢/٣/٤٥٠ .

(٢) انظر إن شئت : ص ١٨ من هذا البحث .

الخاتمة

الخاتمة

كان البحث عن « البيت المتفرّد » هو المحرّك الرئيس لكل مظاهر الاحتفاء بالبيت الواحد في النقد العربي القديم ، حتى ليصحّ أن يقال إن هذا النقد - في مجمله - نقد أبيات ، ولكن ذلك الاحتفاء بالبيت الواحد أو البيت المستقلّ لم يكن احتفاءً بالبيت بوصفه بيتًا واحدًا منعزلاً عن سياقه - كما ظنّ بعض المستشرقين وبعض الدارسين العرب المحدثين - بل كان احتفالاً بالتفرّد الفني الذي لا يتحقّق في أعلى نماذجه إلا في البيت الواحد ، بما فيه من إيجاز واقتصاد زمني يمثّل تحديًا خاصًا للعبقرية الشعرية لتصنع منه درةً متفرّدة .

ولذلك رأينا النقاد العرب في نصوصهم التي دعوا فيها إلى استقلال البيت واستغنائه بنفسه يدعون إلى ذلك من منطلق جمالي يحقّق التوافق التامّ بين وحدة البيت ووحدة القصيدة ؛ فالبيت المتفرّد - من هذا الوجه - هو البيت المتحد مع سياقه ، وهو في الوقت نفسه مستقلّ بنفسه قابلٌ لأن يكون وحده شيئًا مذكورًا ، وأن يخرج من سياقه الأصلي لينضم إلى سياقات أكبر ، وتلك صناعة نادرة لا يقدر عليها إلا الفحول من الشعراء .

إنّ اهتمام النقد العربي القديم بالبيت المتفرّد لا يؤكّد استيعابه لمفهوم وحدة القصيدة فحسب ، بل يؤكّد أيضًا استيعابه لمفاهيم نقدية أكثر تنوعًا وشمولاً ؛ فالمتأمّل في الأبيات المنتخبة عندهم من هذا النمط المتفرّد يجد أنّها تنتخب بوصفها أميرة على سياق ما ، فثمة أبيات منتخبة لتكون أميرة القصيدة وعينها ونادرها وواسطة العقد فيها ، وأبيات منتخبة لتكون أميرة شعر الشاعر وغرة ديوانه ، وأبيات مهيمنة وحاكمة على الباب أو الغرض الذي قيلت فيه وهي التي يعبّرون عنها بـ « أحسن ما قيل في كذا » و « أغزل بيت » و « أمدح بيت»

و « أهجى بيت » و « أفخر بيت » و « أنصف بيت » و « أقنع بيت » ، وما سوى ذلك مما يعبّر عن تفرّد البيت في سياق المعنى أو الغرض ، وثمة أبيات تفرّدت في بعض وجوه صنعة الشعر مثل الاستعارات النادرة والتشبيهات العقم ، وأبيات البديع ، وثمة أبيات حازت قصب السبق في السياق الشعري كلّه ؛ فهي لفرط جودتها توصف بأوصاف لا تجعلها متفردة في سياق محدّد ، بل تمنحها التفرّد المطلق في فنّ الشعر من مثل « أشعر بيت » ، و « أحسن بيت » و « أبلغ بيت » و « أجود بيت » و « أشرف بيت » ونحو ذلك مما تجده مبثوثًا في مصادر النقد والأدب .

ولما كان البيت المتفرّد يتفرّد في أكثر من سياق ، حرص النقد العربي القديم على أن يهيئ البنية الشكلية القادرة على الاستقلال من السياق الأم (القصيدة) فدعا إلى سلامة بناء الأبيات من عيب التضمين ، ولم تكن تلك دعوة لتفكّك القصيدة وتشتت بنائها ، لأن النظرية الجمالية البلاغية عند العرب تتحدث عن وسائل فنيّة لربط الأبيات واتّحادها من الداخل لتشكل لحمة واحدة لا تحتاج معها الأبيات إلى روابط خارجية تعوق بناء البيت المستقلّ من جهة ، وهي تعوق من جهة أخرى اتّصال الأبيات على نمط فنّي عالٍ يشهد بقدرة الشاعر على إيقاع التناسب والمؤاخاة والوشائج المتعدّدة بين تلك الأبيات .

ولم يكن التضمين كلّه معيبًا عند النقّاد ، ولكنّهم - مع ذلك - بالغوا في إظهار الحرص على استقلال البيت بوصفه الشكل المثالي والنمط العالي لبناء أبيات الشعر العربي .

ولقد فرّق الناقد العربي القديم في هذا الباب بين أنماط من الأبيات ؛ فمنها أبيات عجزت عن أن تحقّق الاستقلال الذاتي وهي التي شابها عيب التضمين ، وأبيات استغنت بأنفسها فحقّقت الاستقلال الشكلي ، ولكنّها لم تلق

اهتماماً يذكر لنزولها عن مرتبة البيت المتفرّد ، وأبياتٌ تحقّق فيها مفهوم البيت المتفرّد فكانت مستغنية بأنفسها محققة ذلك التمام الفني ، وهذه هي الأبيات المفضّلة عندهم .

ولذلك وجدنا النقد العربي القديم يعبّر عن موقفه الجمالي من تلك الأبيات على اختلاف درجاتها من خلال إطلاق كثير من الألقاب الفنيّة الدّالة على درجة تفرّد البيت وقيمته الجماليّة ؛ فيسمى تلك الأبيات التي لم تبلغ منزلة البيت المتفرّد بأسماء تدلّ على تفاوتها في قربها أو بعدها من تلك المنزلة ، من مثل : البيت المقبول ، البيت المسموع ، البيت المتروك ، البيت الضعيف ، البيت المخسول (المغسول) ، البيت الردئ ، البيت الساقط ، البيت الغثّ ، البيت البارد .

ونجده في المقابل يطلق ألقاباً جمالية قد لا يأتي عليها الحصر – على الأبيات المتفرّدة التي حظيت بتلك القيمة الفنيّة العالية ، من مثل : البيت المقلد، البيت المعدّل ، البيت الأغرّ ، البيت المحجّل ، البيت الموضّح ، البيت المرجّل ، البيت الآبد ، البيت الشارد ، البيت النادر ، البيت السائر ، البيت الفرد ، البيت المفرد ، البيت البديع ، البيت الطنّان ، بيت القصيدة ، أمير القصيدة ، بيت القصيد ، البيت المرقص ، البيت المطرب ، البيت العين .

ويختلف أسلوب إيراد النقاد وتناولهم لتلك الألقاب الفنيّة للبيت فتراهم يوردون بعضها لمجرّد الإشادة بالبيت دون أن يقدّموا تعريفاً محدّداً لما يشير إليه ذلك اللقب ، ويقفون عند بعضها فيوضّحون مفهوماتها التي غالباً ما تحمل كثيراً من السمات الفنيّة للنوع الذي يطلق عليه ذلك اللقب .

لكنّ بعض النقّاد يورد تلك الألقاب في شكل تصنيف طبقي يرتّب على أساسه أبيات الشعر على درجات متفاوتة من التفرّد الفنّي ؛ كما فعل ثعلب في

ترتيبه الطبقي للأبيات المعدّلة والغرّ والمحجّلة والموضّحة والمرجّلة ، وكما فعل الآمدي في ترتيب الأبيات إلى : جيّد نادر ، وجيّد بالغ ، ورديء ساقط ، وكما فعل ابن سعيد المغربي في ترتيبه الأبيات إلى طبقات خمس هي : المرقص ، المطرب ، المقبول ، المسموع ، المتروك .

على أنّ أشمل وأدقّ تلك التصنيفات هو تصنيف ثعلب ؛ إذ لا نكاد نجد بيتًا مفضّلاً في النقد العربي القديم يخرج عن أحد تلك الخصائص التركيبية الجمالية التي تضمنتها تعريفاته للأنواع الخمسة التي ذكرها ، بل إننا نجد أن النقاد العرب القدامى قبل ثعلب وبعده - وإن لم يستعملوا مصطلحاته ولا تصنيفه - يقدّمون ما قدّم من تلك الأنواع ويجعلونه على رأس الأبيات المتفرّدة في الشعر العربي .

وإذا كان تصنيف ثعلب للأبيات المتفردة يقوم فيما يقوم عليه على الاعتداد بالأنصاف أو الأجزاء المستقلة داخل البيت - وهو فرع عن الاعتداد باستقلال البيت - تلك الأجزاء القابلة للسيرورة والانتشار ؛ فإنّ تصنيفات نقاد آخرين تقوم على التفضيل بين الأبيات من جهة ما فيها من المعاني المخترعة المبتكرة ، كما نجد عند الآمدي وابن سعيد .

وقد ميّز النقّاد في تناولهم لأنواع البيت المتفرّد ، بين نمطين من أبيات الشعر : أحدهما : ما ترى فيه السيرورة والشرود أظهر سماته وأبرز خصائصه ، والآخر : ما ترى ندرة المعنى فيه وفرادته وسبق الشاعر إليه هي مناط تفرّده وتميّزه ، وإن كان كلٌّ منهما يأخذ بنصيب وافر من سمات الآخر ، إلا أنّك تجده أقرب إلى أحد هذين النمطين منه إلى الآخر .

ويدخل تحت النمط الأول : الأبيات المقلّدة ، والمعدّلة ، والغرّ ، والمحجّلة ، والموضّحة ، والمرجّلة ، والأوابد ، والشوارد ، فهذه الأنواع تغلب عليها -في

حديث النقّاد عنها– سمات السيرورة والانتشار .

ويدخل تحت النمط الآخر : الأبيات الأفراد ، والعيون ، والمطربات ، والمرقصات ، والنّوادر ؛ فهذه الأنواع تغلب عليها – في حديث النقّاد عنها – سمات التفرّد في المعاني المفترعة المبتدعة .

وقد وقف البحث من خلال تتبّعه لتلك الألقاب ومفهوماتها وما دلّت عليه من أنواع متمايزة من الأبيات المتفرّدة ، على عدد من المفاهيم المتعلّقة بتفرد البيت في النقد العربي القديم ، والأسس الجمالية التي يقوم عليها التفاضل بين أبيات الشعر العربي ؛ لأن كثيرًا من تلك الألقاب وبخاصة تلك التي عرّفها النقّاد القدامى توضّح مفهوماتها كثيرًا من القيم الجمالية .

وقد تبيَّن من خلال تناول النقاد القدامى لأنواع البيت المتفرّد وألقابه وشواهده أنّ المفاضلة بين أبيات الشعر تقوم على أسس جمالية من أبرزها : قيام البيت بذاته، أو اشتماله على أنصاف أو أجزاء مستغنية بأنفسها ، وتلاحم هذه الأجزاء وتناسبها على نحو بديع ، وتحقق خاصة الإيجاز والوحي والإشارة ، واشتمال البيت – على وجازته – على وجهٍ أو أكثر من وجوه البديع وصنعة الشعر ، فإنّ ذلك يدل على اقتدار الشاعر وتمكّنه وفحولته .

فأهمّ ما يقوم به بناء البيت المتفرّد عندهم هو إبداع الجملة المستقلة البارعة ، التي قد تكون مثلاً سائرًا ، أو استعارة بديعة ، أو تشبيهًا نادرًا ، أو وجهًا من وجوه الصنعة الشعرية كألوان البديع المختلفة ، أو لمحة دالة وإشارة بليغة ، وكلّما تعدّدت هذه البدائع والفنون في البيت الواحد كان عندهم أرفع منزلةً وأعلى قدرًا ، ولذلك رأيناهم يستحسنون الأبيات الجامعة التي تجمع أكثر من مثل ، أو أكثر من تشبيه ، أو أكثر من وجه من وجوه البديع ، وهم لا

يفضّلون هذا النمط من الأبيات لمجرّد اكتنازه بعددٍ من وجوه صنعة الشعر التي يكفي الواحد منها للحكم بتفرّد البيت ، ولكن لذلك ولأمر آخر لا ينفصل عنه ، وهو ما يتطلّبه بناء تلك الوجوه الفنيّة المتعدّدة في بيت واحد من دقّة النظم وبراعة الصنعة .

وبسببٍ من هذا كانت فكرة السبق ملازمة لفكرة البيت المتفرّد ، فليس البيت المتفرّد أو مواطن التفرّد في داخل البيت إلا سبقًا فنيّاً يحقّقه الشاعر ، يحاول من خلاله أن يحقّق التميّز الفنيّ في أقلّ قدرٍ من الزمن ، ذلك أنّ اللغة التي يعبّر بها الشاعر إنما تقاس في الثقافة الشفهية – على وجه الخصوص – بالزمن ؛ فمن هنا كان الحرص على تحقيق السبق الفنيّ في أقلّ حيّز من الزمن ، ومن هنا أيضًا كان معجم مصطلحات البيت المتفرّد في التراث النقدي عند العرب مشتملاً على بعض الألقاب النقدية المستقاة من معجم الخيل ، وبخاصة خيل السبق ؛ فليس المقلّد ، والمعدّل ، والأغرّ ، والمحجّل ، والموضّح ، والمرجّل ، – وهي ألقاب للبيت المتفرّد – إلا أوصافًا للخيل السابقة المفضّلة عندهم ، نُقلت معانيها لتدلّ على أنماط من الأبيات المتفرّدة لوحظ في صفتها أو بنائها وجه أو أكثر من وجوه الشبه بتلك الأوصاف .

وهذا يعني أن العناية بالبيت الواحد في النقد العربي القديم إنما كانت عناية به من جهة كونه بيتًا متفرّدًا ، وأنّ الغاية ليست البيت في ذاته وإنّما ما يمثله من زمن قصير يصلح ميدانًا لتسابق الشعراء ، ولذلك فإنّهم امتدحوا من يحقّق النصر الفنيّ في أقلّ من البيت ، وتدرّجوا في ذلك حتى وصلوا إلى امتداح من يحقّق السبق الفني في ربع بيت ؛ أفتراهم بعد هذا يقصدون البيت الواحد لذاته ؟ !

ولهذا فإنّ كثيرًا من آراء النقّاد القدامى حول تفضيل الأبيات المفردة قد

قامت على الاعتداد بخاصة الإيجاز واللمحة الدالة ، وتكثيف المعنى الكثير في اللفظ القليل ، وهذه هي إحدى الأسس الجمالية المهمة التي يقدّم بها بيت على بيت ، وهي التي كانت وراء تفضيلهم المعنى الذي يأتي في بيت واحد على الذي يأتي في بيتين أو أكثر ، ووراء ذلك الولع العجيب بالأبيات المتفرّدة التي تحقّقت فيها هذه الصنعة الجليلة في أحسن نماذجها .

ومن الملاحظات المهمة التي أشار إليها البحث في أكثر من موضع ، أنّ وجوه صنعة البيت المتفرّد التي رصدها النقاد منذ وقت مبكر من تاريخ النقد العربي القديم واعتمد عليها بعضهم في تسمية بعض أنواع البيت المتفرّد وتمييزها بعضها من بعض = قد آلت فيما بعد إلى أنواعٍ من البديع ، على يد بعض النقّاد الذين بدأ على أيديهم تحويل ضروب صنعة البيت المتفرّد إلى فنونٍ من البديع ، كأنّما أرادوا بها هم ومن وجاء بعدهم من البديعيين المتأخرين أن تكون دليلاً هادياً إلى كيفية التأتّي إلى بناء النماذج الرفيعة العالية من أبيات الشعر ، أي أنّ عقول علماء الأمة قد ظلّت ترصد خصائص نظم وبناء ونسق تلك النماذج العالية حتى انتهت بها إلى تلك الأنواع المعروفة في علم البديع .

ومن ذلك على سبيل المثال تحوّل بعض وجوه صنعة البيت المعدّل إلى فنّ « التشطير » ، و« إرسال المثلين » ، والبيت الأغرّ إلى « التصدير » و« التوشيح » و« التسهيم » و« الترديد » و« رد الأعجاز على الصدور » ونحوها ، والبيت المحجّل إلى « إرسال المثل في أنصاف الأبيات » و«التذييل» و« التحجيل » ، والبيت الموضّح إلى « التفويف » و« التسميط » و« المماثلة » و« التجزئة » و« التسجيع » و« الترصيع » ، كما تحوّلت بعض وجوه صنعة الأبيات الأفراد إلى فنون أخرى من مثل « الطاعة والعصيان » . وبهذا ترى أنّ

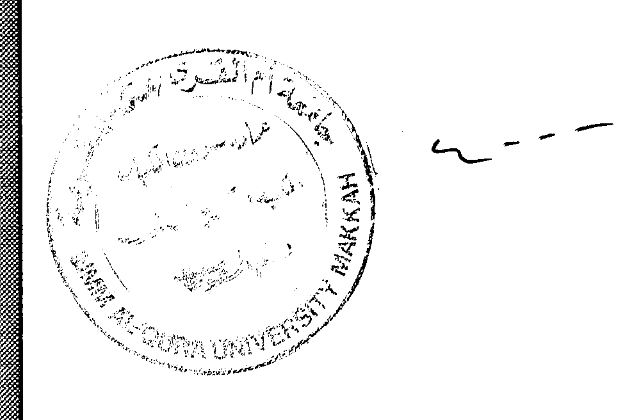
أكثر فنون البديع إنما هي في حقيقتها رصد دقيق لضروب صناعة الأبيات المتفرّدة .

كما تبيّن من تناول النقاد القدامى لأنواع الأبيات المتفرّدة وألقابها أنّها كانت تمثّل محوراً مهمًا دارت عليه كثير من قضايا النقد العربي القديم ؛ كقضية البديع ، والقديم والمحدث ، والطبع والصنعة ، واللفظ والمعنى ، وعمود الشعر العربي ، والسرقات الشعرية ، وغيرها .

وبهذا ترى كيف أثّرت فكرة البيت المتفرّد وتتبّع القدماء للنماذج العالية منه ، في بناء الفكر البلاغي والنقدي عند العرب . وذلك يدعو إلى مزيدٍ من الدراسات والبحوث التي تكشف تلك الوشائج والصلات المهمة بين الملاحظات النقدية المبكرة المستخرجة من تأمّل القدماء للنصوص الرفيعة المتفرّدة ، وما آلت إليه فيما بعد من فنون ومصطلحات وأفكار ، لأننا إذْ نرصد ذلك فإنما نرصد حركة عقول الأمة وتتابع جهودها وتآزرها في بناء مسائل العلم ، نستلهمها ونسير على هديٍ منها .

والحمد لله الذي بنعمته تتمّ الصالحات .

فهرس المصادر والمراجع



فهـــرس المصادر والمراجع

* القرآن الكريم .

(الألف)

* ابن رشيق ونقد الشعر ، د. عبد الرؤوف مخلوف . وكالة المطبوعات ، الكويت ، ط الأولى – ١٩٧٣م .

* اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين ، د . محمد عبدالمطلب مصطفى ، دار الأندلس ، بيروت – ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م .

* أحسن ما سمعت ، أبو منصور الثعالبي ، شرحها وعلق عليها وحققها : محمد إبراهيم سليم . دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير ، د . ت .

* أخبار أبي تمام ، أبو بكر محمد بن يحيى الصولي . تحقيق وتعليق : خليل محمود عساكر ، محمد عبده عزام ، نظير الإسلام الهندي ، تقديم د . أحمد أمين ، المكتب التجاري ، بيروت ، د . ت .

* أدب النديم ، كشاجم ، المطبعة الأميرية ، بولاق – ١٢٩٨هـ .

* أساس البلاغة ، جار الله الزمخشري ، تحقيق : عبدالرحيم محمود . دار المعرفة ، بيروت – ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م .

* أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني . قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر . دار المدني ، جدة ، ط الأولى – ١٤١٢هـ / ١٩٩١ م .

* أسس النقد الأدبي عند العرب ، د . أحمد أحمد بدوي . دار نهضة مصر ، القاهرة – د. ت .

* الإعجاز والإيجاز ، أبو منصور الثعالبي ، مكتبة دار البيان ، بغداد ، ودار صعب - بيروت ، د . ت .

* الأغاني ، أبو الفرج الأصفهاني .

١ - دار الكتب المصرية ، ط الأولى ، القاهرة ، ١٩٢٧م - ١٩٦١ . (ج١-١٦).

٢ - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، (مصوّرة عن طبعة الكويت) .

٣ - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٣٩٢هـ / ١٩٧٢م ، (ج ٢٠ ، تحقيق : علي النجدي ناصف) .

* أنوار الربيع في أنواع البديع ، ابن معصوم المدني ، تحقيق : شاكر هادي شاكر . مكتبة العرفان ، ط الأولى ، العراق - ١٣٨٨هـ .

(الباء)

* البارع في علم العروض ، لابن القطّاع . تحقيق : أحمد محمد عبد الكريم، دار الثقافة العربية ، القاهرة ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م .

* البديع ، لابن المعتز . نشر وتعليق : كراتشكوفسكي ، دار المسيرة ، بيروت، ط الثالثة - ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م .

* البديع في نقد الشعر ، ابن منقذ . تحقيق : الدكتور أحمد أحمد بدوي والدكتور حامد عبد المجيد ، القاهرة - ١٣٨٠ هـ / ١٩٦٠م .

* بديع القرآن ، ابن أبي الإصبع ، تحقيق : د . حفني محمد شرف ، دار نهضة مصر ، ط الثانية ، القاهرة ، د . ت .

* البرهان في وجوه البيان ، ابن وهب الكاتب ، تقديم وتحقيق : د . حفني محمد شرف ، مكتبة الشباب ، القاهرة - ١٩٦٩م .

* البلاغة ، أبو العبّاس المبرّد . تحقيق وتقديم : الدكتور رمضان عبد التواب ، مكتبة الثقافة الدينية ، ط الثانية ، القاهرة – ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م .

* بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، د . يوسف بكّار . دار الأندلس ، الطبعة الثانية – ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م .

* البيان والتبيين ، أبو عثمان الجاحظ ، تحقيق وشرح : عبد السلام هارون، طـ الخامسة ، مكتبة الخانجي ، القاهرة – ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م .

(التاء)

* تاريخ آداب العرب ، مصطفى صادق الرافعي . دار الكتاب العربي ، ط الثانية ، بيروت – ١٣٩٤هـ / ١٩٧٤م .

* تاريخ الأدب العربي ، أحمد حسن الزيات ، مطبعة الرسالة ، ط الحادية عشرة ، القاهرة ، د . ت .

* تاريخ الادب العربي ، كارل بروكلمان ، نقله إلى العربية : د. عبد الحليم النجار ، دار المعارف ، ط الخامسة ، القاهرة ، د . ت .

* تاريخ الأدب العربي في الجاهلية وصدر الإسلام ، رينولد نيكلسون ، ترجمة صفاء خلوصي ، مطبعة المعارف ، بغداد – ١٩٧٠م .

* تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري ، طه أحمد إبراهيم ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة – ١٩٣٧م .

* تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري ، د . محمد زغلول سلام ، دار المعارف ، القاهرة – ١٩٦٤م .

* تحرير التحبير ، ابن أبي الإصبع ، تقديم وتحقيق : حفني محمد شرف ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية – لجنة إحياء التراث الإسلامي ، القاهرة ١٣٨٣هـ .

* تطوّر النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين ، د.حلمي مرزوق . دار النهضة العربية ، بيروت – ١٩٨٣م .

* تلخيص مجمع الآداب في معجم الألقاب ، كمال الدين بن الفوطي . تحقيق: مصطفى جواد ، دمشق – ١٩٦٢ – ١٩٦٥م .

* التمثيل والمحاضرة ، أبو منصور الثعالبي . تحقيق : عبد الفتاح محمد الحلو ، مكتبة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة – ١٩٦١م .

* التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ، بدوي طبانة ، مطبعة لجنة البيان العربي ، ط الأولى ، القاهرة – ١٩٦٣م .

(الجيم)

* جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام ، تأليف أبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي ، تحقيق وتعليق : د . محمد علي الهاشمي ، لجنة البحوث والتأليف والترجمة والنشر ، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية – ١٤٠١هـ / ١٩٨١م .

* جمهرة اللغة لابن دريد . دار صادر ، بيروت – د . ت .

(الحاء)

* حسن التوسل إلى صناعة الترسل ، شهاب الدين الحلبي ، القاهرة . د.ت.

* حلية المحاضرة ، أبو علي الحاتمي .

١ – تحقيق : د . جعفر الكتّاني ، دار الرشيد ، العراق – ١٩٧٩م .

٢ – تحقيق : هلال ناجي ، دار مكتبة الحياة ، بيروت – ١٩٧٨م .

* الحماسة الشجرية ، ابن الشجري هبة الله العلوي ، تحقيق : عبد المعين الملوحي وأسماء الحمصي ، وزارة الثقافة ، دمشق – ١٩٧٠م .

* الحيوان ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تحقيق وشرح : عبد السلام هارون ، دار إحياء التراث العربي ، ط الثالثة ، بيروت – ١٣٨٨هـ / ١٩٦٩م .

(الخاء)

* خاصّ الخاصّ ، أبو منصور الثعالبي ، قدّم له : حسن الأمين ، دار مكتبة الحياة ، بيروت – د . ت .

* خزانة الأدب وغاية الأرب ، ابن حجّة الحموي ، شرح عصام شعيتو ، دار ومكتبة الهلال ، ط الأولى ، بيروت – ١٩٨٧م .

* الخصائص ، أبو الفتح عثمان بن جني ، تحقيق : محمد علي النجار ، دار الكتاب العربي ، بيروت – د . ت .

(الدال)

* دراسات في الأدب العربي ، جوستاف غرنباوم ، ترجمة : الدكتور إحسان عباس ، والدكتور أنيس فريحة ، والدكتور محمد نجم ، والدكتور كمال اليازجي ، دار مكتبة الحياة ، بيروت – ١٩٥٩م .

* دراسة في البلاغة والشعر ، الدكتور محمد محمد أبو موسى ، مكتبة وهبة ، ط الأولى ، القاهرة – ١٤١١هـ /١٩٩١م .

* الدرّ الفريد وبيت القصيد ، محمد بن أيدمر ، أصدره فؤاد سزكين ، بالتعاون مع : علاء الدين جوخوشا ، مازن عماوي ، إيكهارد نويبارو، معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية ، في إطار جامعة فرانكفورت، جمهورية ألمانيا الاتحادية –١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م.

* دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، قرأه وعلق عليه : محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، د . ت .

* الديوان ، عباس محمود العقاد ، ط الثانية ، القاهرة – ١٩٢١م .

* ديوان أبي الأسود الدؤلي ، تحقيق : الشيخ محمد حسن آل ياسين ، مكتبة النهضة ، ط الثانية ، بغداد – ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م .

* ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ، تحقيق : محمد عبده عزّام ، دار المعارف، ١٩٦٤م .

* ديوان أبي الطيب المتنبي ، شرح العكبري ، المسمى (التبيان في شرح الديوان) ، ضبط وتصحيح مصطفى السقا وإبراهيم الابياري وعيدالحفظ شلبي ، دار المعرفة ، بيروت – د . ت .

* ديوان ابن مقبل ، تحقيق : الدكتور عزة حسن ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، مطبوعات مديرية إحياء التراث ، دمشق – ١٣٨١هـ / ١٩٦٢م .

* ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس ، شرح وتعليق : الدكتور محمد محمد حسين ، مؤسسة الرسالة ، ط السابعة ، بيروت – ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م .

* ديوان امرئ القيس ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، ط الرابعة ، القاهرة – ١٩٨٤م .

* ديوان أوس بن حجر ، تحقيق وشرح : الدكتور محمد يوسف نجم ، دار صادر ، ط الثانية ، بيروت – ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م .

* ديوان البحتري ، تحقيق وشرح : حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف ، ط الثالثة ، القاهرة ، د . ت .

* ديوان جرير ، بشرح محمد بن حبيب ، تحقيق : الدكتور نعمان محمد أمين طه ، دار المعارف ، ط الثالثة ، القاهرة – د . ت .

* ديوان الحماسة ، لأبي تمام ، تحقيق : د . عبدالله عسيلان ، إدارة الثقافة والنشر بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، الرياض – ١٤٠١هـ / ١٩٨١م .

* ديوان حميد بن ثور الهلالي . دار الكتب ، القاهرة – ١٣٦٩هـ .

* ديوان ذي الرُّمة ، شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي صاحب الأصمعي رواية الإمام أبي العباس ثعلب . حققه وقدم له وعلق عليه: الدكتور عبد القدوس أبو صالح ، مؤسسة الإيمان ، ط الأولى ، بيروت – ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م .

* ديوان شعر عبيد بن الأبرص ، نشره : ليال ، لندن – ١٩١٣م .

* ديوان عمر بن أبي ربيعة ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م .

* ديوان القطامي ، تحقيق : الدكتور ناصر الدين الأسد ، دار صادر ، ط الثانية ، بيروت – ١٩٦٧م .

* ديوان المعاني ، أبو هلال العسكري ، عالم الكتب – بيروت ، د . ت .

* ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف، ط الثانية ، القاهرة – ١٩٨٥م .

* ديوان نابغة بني شيبان ، مطبعة دار الكتب المصرية ، ط الأولى ، القاهرة– ١٣٥١هـ / ١٩٣٢م .

(الذال)

* الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، لابن بسّام . تحقيق : الدكتور إحسان عبّاس ، دار الثقافة ، بيروت – ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م .

(الـراء)

* الرؤية الإنسانية في حركة اللغة ، د. عالي بن سرحان القرشي ، مؤسسة اليمامة الصحفية (سلسلة كتاب الرياض:٣١)، الرياض-١٤١٧هـ .

(الـزاي)

* زهـر الآداب وثمـر الألبـاب ، أبو إسحـاق إبراهيم بن علي الحـصـري القيرواني . ضبط وشرح : د . زكي مبارك ، تحقيق وشرح : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، ط الرابعة - ١٩٧٢م .

(الـسيـن)

* ساعات بين الكتب ، عبّاس محمود العقاد ، دار الكتاب العربي ، ط الثانية ، بيروت - ١٩٦٩م .

* سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي ، دار الكتب العلمية ، ط الأولى ، بيروت ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م .

(الـشيـن)

* شاعريّة المكان ، د . جريدي المنصوري الثبيتي ، شركة دار العلم للطباعة والنشر ، ط الأولى ، جدة - ١٤١٢هـ / ١٩٩٢م .

* شرح أشعار الهذليين ، صنعة : أبي سعيد السكري ، حققه : عبد الستار أحمد فرّاج ، راجعه : محمود محمد شاكر ، مكتبة دار العروبة ، القاهرة - د . ت .

* شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي ، نشره : أحمد أمين وعبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط الثانية ، القاهرة ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م .

* شرح ديوان الفرزدق ، جمع وتعليق عبدالله الصاوي ، المكتبة التجارية بمصر ، مطبعة الصاوي ، ط الأولى ، د . ت .

* شرح ديوان المتنبي ، عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي ، بيروت- ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م .

* شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان ، السيوطي ، القاهرة - ١٣٥٨هـ / ١٩٣٩م .

* شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام ، الشيخ محمد الطاهر ابن عاشور ، ليبيا ، تونس ، د . ت .

* الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ، محمد بنيس . دار توبقال للنشر، المغرب ، ط الأولى - ١٩٨٩م .

* شعر الكميت ، جمع وتقديم : الدكتور داود سلوم ، نشر مكتبة الأندلس ، بغداد - ١٩٦٠م .

* شعر نُصيب ، جمع وتقديم : الدكتور داود سلّوم ، مكتبة الأندلس ، بغداد - ١٩٦٨م .

* الشعر والشعراء ، لابن قتيبة ، تحقيق وشرح : أحمد شاكر ، دار المعارف، ط الثانية ، القاهرة - ١٣٧٧هـ / ١٩٥٨م .

* الشوارد ، عبدالله بن محمد بن خميس ، دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر ، الرياض - ١٣٩٤هـ / ١٩٧٤م .

(الصاد)

* الصحاح ، تاج اللغة وصحاح العربية ، إسماعيل بن حماد الجوهري ، تحقيق : أحمد عبد الغفور عطار ، د . ت .

* الصناعتين (كتاب الصناعتين الكتابة والشعر) ، أبو هلال العسكري .

١ - تحقيق : علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم . المكتبة

العصرية ، بيروت – ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م .

٢ – تحقيق وضبط : الدكتور مفيد قميحة . دار الكتب العلمية ، ط الأولى ، بيروت – ١٤٠١هـ / ١٩٨١م .

(الضاد)

* ضياء الدين بن الأثير وجهوده في النقد ، محمد زغلول سلام ، القاهرة ، مطبعة الرسالة – د . ت .

(الطاء)

* طبقات الشعراء ، ابن المعتز ، تحقيق : عبد الستار أحمد فرّاج ، دار المعارف بمصر ، ط الثالثة – د . ت .

* طبقات فحول الشعراء ، ابن سلاّم الجمحي ، قرأه وشرحه : محمود محمّد شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة – د . ت .

(العين)

* عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ، بهاء الدين السبكي . ضمن شروح التلخيص ، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة – ١٩٣٧م.

* العصر العباسي الثاني ، د . شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر – د . ت .

* العقد الفريد ، ابن عبد ربه .

١ – تحقيق : محمد سعيد العريان ، دار الفكر ، بيروت – د . ت .

٢ – تحقيق : أحمد أمين وإبراهيم الأبياري . مصر – ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م.

* العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق القيرواني ، حقّقه وفصّله وعلق حواشيه : محمد محي الدين عبد الحميد ، ط الرابعة، دار الجيل ، بيروت – ١٩٧٢م .

* عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم ، الدكتور محمد بن مريسي الحارثي ، مطبوعات نادي مكة الثقافي الأدبي، ط الأولى ١٤١٧هـ / ١٩٩٦م.

* عيار الشعر ، ابن طباطبا العلوي ، تحقيق : الدكتور عبد العزيز بن ناصر المانع . دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض - ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م.

* عيون الأخبار ، ابن قتيبة الدينوري ، نسخة مصوّرة عن طبعة دار الكتب ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، مصر -١٩٦٣م.

(الغين)

* غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات ، علي بن ظافر الأزدي المصري . تحقيق : د . محمد زغلول ، ود . مصطفى الجويني ، دار المعارف بمصر ، د . ت .

(الفاء)

* الفاضل في اللغة والأدب ، أبو العباس المبرد ، تحقيق : عبد العزيز الميمني الراجكوتي ، د . ت .

* فجر الإسلام ، د . أحمد أمين ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط السابعة ، القاهرة - ١٩٥٩م .

* فحولة الشعراء ، عبد الملك بن قريب الأصمعي، تحقيق : المستشرق ش . توّري . قدّم له : د . صلاح الدين المنجد ، دار الكتاب الجديد، ط الثانية ، بيروت - ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م .

(القاف)

* قانون البلاغة في نقد النثر والشعر ، أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي ، تحقيق : د . محسن غيّاض عجيل ، مؤسسة الرسالة ، ط الأولى ، بيروت - ١٤٠١هـ / ١٩٨١م .

* قدامة بن جعفر والنقد الأدبي ، د . بدوي طبانة ، مكتبة الانجلو المصرية ط الثالثة ، ١٩٦٩م .

* قصة الأدب في العالم ، تصنيف أحمد أمين وزكي نجيب محمود ، مطبعة لجنة التأليف والنشر ، القاهرة - ١٣٦٤هـ / ١٩٤٥م .

* قصيدة البيت الواحد ، خليفة محمد التليسي . دار الشروق ، ط الأولى ، القاهرة - ١٤١١هـ / ١٩٩١م .

* قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، د . محمد زكي العشماوي ، دار النهضة العربية ، بيروت ١٩٧٩م .

* قواعد الشعر ، أبو العباس ثعلب ، تحقيق وتقديم وتعليق : د . رمضان عبد التواب ، مكتبة الخانجي ، ط الثانية ، القاهرة - ١٩٩٥م .

* القوافي ، أبو يعلى عبد الباقي التنوخي ، تحقيق : عوني عبد الرؤوف ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط الثانية ١٩٧٨م .

* القوافي وما اشتقت ألقابها منه ، المبرّد . حققه وقدّم له وعلق عليه : د . رمضان عبد التواب ، مطبعة جامعة عين شمس ، ط الأولى ، القاهرة - ١٩٧٢م .

(الكاف)

* الكامل ، أبو العبّاس محمد بن يزيد المبرّد، حقّقه وعلّق عليه ووضع فهارسه: محمد أحمد الدّالي ، مؤسسة الرسالة ، ط الأولى ، بيروت - ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م .

(اللام)

* الكليات ، لأبي البقاء الكفوي . قابله وأعدّه للطبع ووضع فهارسه : د.عدنان درويش ، ومحمد المصري . وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ط الثانية ، دمشق - ١٩٨٢م .

* لسان العرب ، ابن منظور ، تحقيق : عبدالله الكبير ، محمد حسب الله ، هاشم الشاذلي ، دار المعارف ، القاهرة - ١٤٠١هـ .

* اللمعة في صنعة الشعر ، أبو البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد الأنباري ، تحقيق وتعليق : د . صلاح الدين محمد الهادي ، من إصدارات نادي المدينة المنورة الأدبي ، ط الأولى - ١٤١٤هـ / ١٩٩٣م .

(الميم)

* المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين بن الأثير ، قدمه وحققه : د . أحمد الحوفي و د . بدوي طبانة ، مكتبة نهضة مصر بالفجالة ، ط الأولى ، القاهرة - ١٣٨١هـ / ١٩٦٢م .

* مجموعة المعاني ، لمؤلّف مجهول . تحقيق : عبد المعين الملّوحي ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، ط الأولى ، دمشق - ١٩٨٨م .

* المختار من شعر بشار ، الخالديان ، شرح أبي الطاهر إسماعيل بن أحمد بن زيادة الله التجيبي البرقي ، اعتنى بنشره السيد محمد بدر الدين العلوي ، دار المدينة للطباعة والنشر ، بيروت - د . ت .

* المدخل في الأدب العربي ، هاملتون جب ، ترجمة : كاظم سعد الدين ، دار الجاحظ ، بغداد - ١٩٦٩م .

* المدخل لدراسة الفلسفة الإسلامية ، ليون جوتيه ، ترجمة : محمد يوسف موسى ، مطبعة الرسالة ، القاهرة ، ١٩٤٥م .

* المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، عبدالله الطيّب ، دار الفكر ، ط الثانية ، بيروت ١٩٧٠م .

* المرقصات والمطربات : ابن سعيد المغربي ، دار حمد ومحيو ، ١٩٧٢م ، (مأخوذ عن : عنوان المرقصات والمطربات ، الطبعة الأولى ، القاهرة - ١٣٨٦هـ) .

* المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، عبدالرحمن جلال الدين السيوطي ، شرح وضبط وتعليق : محمد أحمد جاد المولى ، علي محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الفكر د . ت .

* المصطلح النقدي في نقد الشعر ، إدريس الناقوري ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، ط الثانية ، طرابلس ، ليبيا ١٩٨٤م .

* المصون في الادب ، أبو أحمد الحسن بن عبدالله العسكري ، تحقيق : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ودار الرفاعي بالرياض، ط الثانية - ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م .

* المعاني الكبير في أبيات المعاني ، ابن قتيبة الدينوري ، دار الكتب العلمية ، ط الأولى ، بيروت - ١٤٠٥هـ /١٩٨٤م .

* معجم الأدباء ، ياقوت الحموي ، تحقيق : د . إحسان عباس ، دار الغرب الإسلامي ، ط الأولى ، بيروت - ١٩٩٣م .

* معجم ألفاظ القرآن الكريم ، مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، دار الشروق ، القاهرة - ١٤٠١هـ .

* معجم الشعراء ، أبو عبيدالله محمد بن عمران المرزباني ، تصحيح وتعليق : الأستاذ الدكتور ف . كرنكو ، دار الجيل ، بيروت ، ط الأولى ١٤١١هـ / ١٩٩١م .

* المعجم في معايير أشعار العجم ، شمس الدين الرازي ، تصحيح : محمد ابن عبد الوهاب القزويني ، طهران ١٣١٤ ش (بالفارسية) .

* معجم مقاييس اللغة ، ابن فارس ، تحقيق وضبط : عبد السلام هارون ، ط الثانية ، شركة ومكتبة مصطفى الحلبي ، القاهرة - ١٣٨٩هـ / ١٩٦٩م .

* المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي ، لابن السرّاج الشنتريني الأندلسي ، تحقيق : د . محمد رضوان الداية ، دار الأنوار ، ط الأولى ، بيروت – ١٣٨٨هـ .

* مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ ، الدكتور ميشال عاصي . مؤسسة نوفل ، ط الثانية ، بيروت – ١٩٨١م .

* المفردات في غريب القرآن ، للراغب الأصبهاني . أعدّه للنشر : الدكتور محمد أحمد خلف الله ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة – د . ت .

* المفضليات ، تحقيق وشرح : أحمد محمّد شاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف – القاهرة ، ط السابعة ، د . ت .

* مقدمة ابن خلدون ، تحقيق : درويش الجويدي ، المكتبة العصرية للطباعة ، بيروت ، ط الأولى – ١٤١٥هـ .

* مكانة القصيدة العربية بين النقاد والرواة العرب ، عناد غزوان ، مطبعة النعمان ، النجف – ١٩٦٧م .

* المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، لأبي محمد القاسم السجلماسي، تقديم وتحقيق : علال الغازي ، مكتبة المعارف ، الرباط ، ط الأولى ١٤٠١هـ / ١٩٨٠.

* من شوارد الشواهد ، علي الطنطاوي ، دار المنارة ، ط الأولى ، جده – ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م .

* من غاب عنه المطرب ، أبو منصور الثعالبي ، تحقيق : د. النبوي عبد الواحد شعلان ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط الأولى، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٤م.

* منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجنّي ، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، ط الثانية ، بيروت – ١٩٨١م .

* الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، الحسن بن بشر الآمدي .

- ج ١ ، ٢ : تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، ط الرابعة ، توزيع مكتبة الخانجي بالقاهرة ، د . ت .

- ج ٣ : ق ١ ، ٢ : دراسة وتحقيق : الدكتور عبدالله حمد محارب ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط الأولى - ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م .

* الموشح ، مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر ، أبو عبيدالله محمد بن عمران بن موسى المرزباني . تحقيق : علي محمد البجاوي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، د . ت .

(النون)

* النابغة الذبياني ، عمر الدسوقي ، مطبعة نهضة مصر بالفجالة ، القاهرة - ١٩٤٩م .

* النثر الفني في القرن الرابع ، زكي مبارك . دار الجيل ، بيروت - ١٩٧٥م.

* نظرية الأدب ، ويليك رينيه و وارين أوستن . ترجمة : محي الدّين صبحي . المجلس الأعلى للآداب والفنون ، مطبعة خالد الطرابيشي، ط الأولى، دمشق - ١٩٧٢م .

* النقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر ، القاهرة - د . ت .

* النقد الأدبي من خلال تجاربي ، مصطفى عبد اللطيف السحرتي ، مطبعة لجنة البيان العربي ، القاهرة - ١٩٦٢م .

* نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تحقيق : كمال مصطفى ، ط الثالثة - ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م .

* النقد المنهجي عند العرب ، محمد مندور ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة – د . ت .

* النقد والنقاد المعاصرون ، د . محمد مندور ، مكتبة نهضة مصر – د . ت .

* نهاية الأرب في فنون الأدب ، شهاب الدين النويري ، دار الكتب ، القاهرة– د . ت .

* نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ، الإمام فخر الدين محمد بن عمر الرازي ، مطبعة الآداب والمؤيد بمصر ، القاهرة – ١٣١٧هـ .

* النهاية في غريب الحديث والأثر ، لابن الأثير (مجد الدين) ، تحقيق : محمد الطناحي ، وطاهر الزاوي ، المكتبة الإسلامية ، ط الأولى ، ١٣٨٣هـ .

* نوادر المخطوطات ، تحقيق : عبد السلام هارون ، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ، ط الثانية – ١٣٩٢هـ / ١٩٧٢م .

(الواو)

* وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي ، د . حياة جاسم محمد ، دار العلوم للطباعة والنشر ، ط الثانية ، الرياض – ١٩٨٦م .

* الوساطة ، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني ، تحقيق وشرح : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ، القاهرة – د . ت .

* الوسيلة الأدبية ، حسين المرصفي ، مطبعة المدارس الملكية ، القاهرة – ١٢٩٢ هـ .

(الياء)

* يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ، أبو منصور عبد الملك بن اسماعيل الثعالبي . تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الفكر ، ط الثانية ، بيروت - ١٣٩٢هـ / ١٩٧٣م .

الدوريّـــات :

* بين وحدة البيت ووحدة القصيدة في النقد العربي ، مقال للدكتور عبدالحكيم راضي : (مجلة الشعر - دار مجلّة الإذاعة والتلفزيون - العدد الثامن ١٩٧٧م) .

* التضمين العروضي وأثره في بناء النصّ الشعري في ضوء نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني ، د . عوض الجميعي : (ضمن الإصدار الدوري : علامات في النقد ، النادي الأدبي الثقافي بجدة . م ٨ ، ج ٣٠ - شعبان ١٤١٩هـ هـ ، ديسمبر ١٩٩٨م) .

* شعر ربيعة بن مقروم ، صنعة : د . نوري القيسي : (مجلة كلية الآداب - بغداد - ١٩٦٨م) .

* الصورة في التراث البلاغي ، د . محمد أبو موسى : (بحوث كلية اللغة العربية - جامعة أم القرى مكة المكرمة ، السنة الثانية - العدد الثاني ١٤٠٤/ ١٤٠٥هـ) .

* ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى ، د . موسى رباعية : (مجلة جامعة الملك سعود ، م ٨ ، الآداب (١) ١٤١٦هـ / ١٩٩٦ م) .

فهـرس
محتويات البحـث

فهرس محتويات البحث